XV-2582
166954

Juhani Pallasmaa

§

Mâna care gândește

Editura Fundației
Arhitext design

Titlul cărții, «Mâna care gândește», este o metaforă a rolurilor caracteristice independente și active ale simțurilor în timpul procesului de scanare constantă a lumii. Subtitlul – «Cunoașterea existențială și întrupată în arhitectură» – se referă la celălalt tip de cunoaștere, înțelegerea tăcută, ascunsă în condiția umană existențială și în modul întrupat specific de a fi și a trăi.

Juhani Pallasmaa

Lei 36,00

Pret 39.90 lei

ISBN 978-606-8645-15-5

9 786068 645155

Juhani Pallasmaa

§

Mâna care gândeşte

Biblioteca Universităţii Naţionale
de Arte „George Enescu" Iaşi

C0022834

Editura Fundaţiei Arhitext design
Bucureşti, 2020

DATELE EDIȚIEI

AUTOR:
Juhani Pallasmaa

CORECTOR:
Roxana Chiș

EDITOR:
Arpad Zachi

DESIGN & DTP:
Faber Studio

TRADUCĂTOR:
Aura Pandele

TIPĂRIT DE:
Masterprint MPSO

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
PALLASMAA, JUHANI
Mâna care gândește / Juhani Pallasmaa. – București : Editura Fundației Arhitext Design, 2020
ISBN 978-606-8645-15-5

72

Titlu original: **The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture**

Copyright © 2009 John Wiley & Sons Ltd

All Rights Reserved. Authorised translation from the English language edition published by John Wiley & Sons Limited. Responsibility for the accuracy of the translation rests solely with Fundatia Arhitext Design and is not the responsibility of John Wiley & Sons Limited. No part of this book may be reproduced in any form without the written permission of the original copyright holder, John Wiley & Sons Limited.

Fundația Arhitext design
Str. Academiei nr. 18–20, Sector 1,
București, România

TEL: 004 021.311.10.12
E-MAIL: arhitext@gmail.com

www.arhitext.com
arhitext.blogspot.ro

ORDINUL ARHITECȚILOR DIN ROMÂNIA

Timbrul de arhitectură

Proiect susținut de Ordinul Arhitecților din România din timbrul de arhitectură

Cuprins

Introducere: Existența întrupată și gândirea senzorială 7

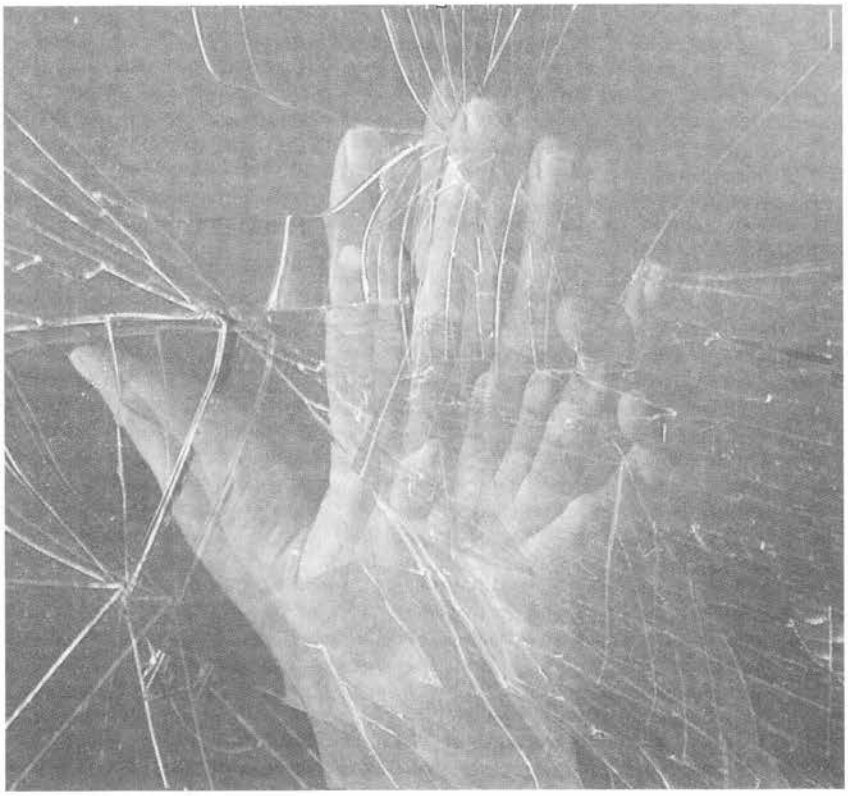
Capitolul 1: Mâna misterioasă 25
Esențele multiple ale mâinii
Ce este mâna?
Mână, ochi, creier și limbaj
Mâna ca simbol
Gesturile mâinii
Limbaje ale mâinii
Capitolul 2: Mâna care lucrează 51
Mâna și unealta
Mâna meșteșugarului
Măiestria împărtășită cu ceilalți
Arhitectura ca meșteșug
Capitolul 3: Contopirea dintre ochi, mână și minte 79
Experimentarea și arta jocului
Îndemânare și plictis
Ochi, mână și minte
Capitolul 4: Mâna care desenează 100
Desenul și sinele
Tactilitatea actului de a desena
Mâna computerizată
Primatul atingerii: hapticitatea imaginii de sine
Atingerea inconștientă în experiența artistică
Capitolul 5: Gândirea întrupată 121
Contopirea creativă
Lucrarea gândirii: valoarea incertitudinii
Rezistență, tradiție și libertate
A gândi prin simțuri
Gândire și memorie întrupate
Cunoașterea existențială

Capitolul 6: Trupul, sinele și mintea 141
Corpul ca loc
Lumea și sinele
Lumea și mintea
Spațiul existențial în arhitectură
Capitolul 7: Emoția și imaginația 151
Realitatea imaginației
Darul imaginației
Realitatea artei
Arta și emoția
Experiența artistică – un schimb
Capitolul 8: Teorie și viață 163
Teorie și practică
Opoziția dintre teorie și practică
Arhitectura ca imagine a vieții
Misiunea artei

Mulțumiri 179

Introducere

Existența întrupată și gândirea senzorială



Mâinile fac parte din caracterul și individualitatea unei persoane, dar îndeplinesc și propriile acțiuni independente și sunt cruciale în comunicarea umană, având un limbaj propriu. Matteo Zambelli, «Tu ești mai mult decât unul», 2006. Colaj realizat cu Photoshop 7.0. Procesul de realizare al colajului:
1. Am aruncat o foaie de sticlă dreptunghiulară învelită într-un carton de la etajul al treilea al casei mele. După aceasta, am pus fiecare bucată de sticlă pe o masă de sticlă, unde am recompus foaia de sticlă dreptunghiulară originală, acum spartă în bucăți.
2. I-am rugat pe părinții și rudele mele să-și pună mâna stângă sau dreaptă sub bucățile de sticlă și am făcut câteva fotografii.
3. Am descărcat fotografiile pe computerul meu și le-am asamblat în Photoshop 7.0. La asamblarea fotografiilor, nu am folosit întotdeauna mâinile întregi, unele dintre imagini aveau doar unul sau două detalii ale întregii mâini, altele au fost dublate și încețoșate. Am creat diferite straturi pentru fiecare fotografie a mâinii, am suprapus toate straturile cu grade diferite de transparență și am îmbinat toate aceste straturi pentru fotografiile finale.

> «Pe scurt, ceea ce sugerez este că psihologia ființei umane mature este un proces în desfășurare, emergent, fluctuant, marcat de subordonarea progresivă a sistemelor de comportament mai vechi, de ordin inferior, către sisteme mai noi, de ordin superior, pe măsură ce problemele existențiale ale omului se schimbă.»
>
> **CLARE W. GROVES (1)**

Cultura occidentală consumeristă continuă să proiecteze o atitudine dualistă față de corpul uman. Pe de o parte, am creat un cult obsesiv de esteticizat și erotizat al corpului, dar, pe de altă parte, inteligența și capacitatea creativă sunt văzute drept calități individuale complet distincte, sau chiar exclusive. În ambele cazuri, corpul și mintea sunt înțelese ca entități fără legătură care nu constituie o unitate integrată. Această separare se reflectă în divizarea strictă a activităților umane și a domeniilor de lucru în categorii fizice și intelectuale. Corpul este privit ca un mediu de identitate și de prezentare a sinelui, precum și un instrument de rezonanță socială și sexuală. Cu toate acestea, importanța sa este înțeleasă numai în dimensiunea fizică și fiziologică, dar subestimată și neglijată, atât în ceea ce privește rolul său de fundament al existenței și cunoașterii întrupate, precum și în ceea ce privește înțelegerea deplină a condiției umane (2).

Această separare a corpului de minte este bine ancorată în istoria filozofiei occidentale. În mod regretabil, pedagogiile și practicile educaționale dominante continuă să despartă capacitățile mentale, intelectuale și emoționale de simțuri și de dimensiunile multiple ale întrupării omului. Practicile educaționale oferă de obicei un anumit grad de pregătire fizică pentru corp, dar nu recunosc esența noastră fundamentală întrupată și holistă. Corpul este asociat cu sportul și dansul, de exemplu, pe când simțurile sunt puse în legătură directă cu arta și educația muzicală, dar existența noastră întrupată este rar percepută ca însăși baza interacțiunii și integrării noastre cu lumea, sau a conștiinței și cunoașterii de sine. Sporirea îndemânării manuale este oferită de cursuri care predau abilități elementare din aria meșteșugurilor, dar nu este recunoscut rolul integral al mâinii în evoluția și manifestările diferite ale inteligenței umane. Mai simplu spus, principiile educaționale predominante de astăzi nu reușesc să înțeleagă care este esența nedeterminată, dinamică și senzorială integrată a existenței, gândirii și acțiunii umane.

De fapt, putem afirma fără să greşim că, înaintea culturii noastre consumeriste industrială, mecanizată şi materialistă, situaţiile din viaţa de zi cu zi, precum şi procesele de maturizare şi educaţie ofereau un teren experienţial mai vast pentru creştere şi educaţie datorită interacţiunii directe cu lumea naturală şi cauzalităţile ei complexe. În felul de trai din vremurile trecute, contactul intim cu munca, producţia, materialele, clima şi fenomenele naturale mereu schimbătoare au oferit o interacţiune senzorială amplă cu lumea cauzalităţilor fizice. Aş sugera, de asemenea, că legăturile familiale şi sociale mai strânse, precum şi prezenţa animalelor domestice, au oferit mai multe experienţe pentru dezvoltarea unui sentiment de empatie şi compasiune decât tipul de viaţă individualizat şi molecular trăit azi.

Mi-am petrecut copilăria timpurie la mica fermă a bunicului meu din Finlanda centrală şi, odată cu vârsta, am devenit din ce în ce mai conştient de cât de îndatorat sunt de bogăţia lumii acestui fermier de la sfârşitul anilor 1930 şi anii 1940 pentru că mi-a oferit o înţelegere mai bună a propriei mele existenţe întrupate şi a interdependenţelor esenţiale ale aspectelor psihice şi fizice din viaţa cotidiană. Acum cred că însuşi simţul frumuseţii şi judecata etică se bazează pe experienţele timpurii ale naturii integrate în lumea vieţii omului. Frumuseţea nu este o calitate estetică detaşată; experienţa frumuseţii decurge din înţelegerea cauzalităţilor şi interdependenţelor de necontestat ale vieţii.

În epoca noastră caracterizată de producţia industrială masivă, consum suprarealist, comunicare euforică şi medii digitale fictive, continuăm să trăim în corpurile noastre în acelaşi fel în care locuim în casele noastre, deoarece, din păcate, am uitat că nu trăim în corpurile noastre, ci suntem noi înşine fiinţe întrupate. Întruparea nu este o experienţă secundară; existenţa umană este în mod esenţial una întrupată. În lumea de azi, simţurile şi corpurile noastre sunt obiecte de manipulare şi exploatare comercială continuă. Frumuseţea fizică, forţa, tinereţea şi virilitatea sunt promovate pe scara valorilor sociale, publicităţii şi divertismentului. În cazul în care nu reuşim să dobândim calităţi fizice ideale, propriile noastre trupuri se întorc împotriva noastră şi devin surse de vinovăţie şi dezamăgire. Într-un ritm tot mai alert, simţurile ne sunt exploatate prin manipularea consumeristă, însă, în acelaşi timp, aceleaşi simţuri continuă să fie subestimate ca premise ale condiţiei noastre existenţiale sau ca obiective educaţionale. În termeni intelectuali, am reuşit să respingem filosofic dualitatea carteziană a corpului şi a minţii, dar separarea continuă să domine domeniile culturale, educaţionale şi sociale.

Conștiința umană este una întrupată, iar noi suntem legați de lume prin simțuri. Mâinile noastre și întregul corp posedă abilități și o înțelepciune întrupate. Gjon Mili, «Bateristul Gene Krupa interpretând în studioul lui Gjon Mili», 1941.

Este cu adevărat tragic cum tocmai în momentul în care tehnologiile ne oferă o percepție multidimensională a lumii, suntem nevoiți să ne mutăm conștiința și aptitudinile înapoi într-o lume euclidiană. Nu îmi doresc să stărui asupra unor imagini nostalgice dintr-un trecut arcadian sau să prezint o perspectivă conservatoare a dezvoltării culturale. Vreau doar să reamintesc, atât mie, cât și cititorilor despre lipsurile foarte evidente ale înțelegerii noastre convenționale în ceea ce privește propria noastră istoricitate ca ființe biologice și culturale.

Conștiința umană este o conștiință întrupată; lumea este structurată în jurul unui centru senzorial și corporal. «Eu sunt corpul meu», afirmă Gabriel Marcel; (3) «Sunt ceea ce mă înconjoară», argumentează Wallace Stevens; (4) «Sunt spațiul în care mă aflu», stabilește Noël Arnaud; (5) și, în sfârșit, «Sunt lumea mea», conchide Ludwig Wittgenstein (6).

Suntem legați de lume prin simțurile noastre. Ele nu sunt doar receptori pasivi ai stimulilor, după cum nici trupul nu este doar centrul din care privesc lumea. Nici mintea nu este singurul loc al gândirii cognitive, întrucât simțurile și întreaga ființă corporală structurează, produce și asimilează direct cunoștințe existențiale tăcute. Corpul uman este o entitate cunoscătoare. Întreaga noastră existență în lume este un mod de a fi senzorial și întrupat, iar în acest sens adânc al ființei se află temelia cunoașterii existențiale. «Înțelegerea nu este o calitate exterioară a realității omului; este însuși modul său caracteristic de a exista», după cum afirmă Jean-Paul Sartre (7).

O cunoaștere esențială înrădăcinată în existența omului nu este preponderent o cunoaștere formată din cuvinte, concepte și teorii. Doar în interacțiunea umană se estimează că 80% din comunicare are loc în afara canalului verbal și conceptual. Comunicarea are loc chiar și la nivel chimic; glandele endocrine au fost gândite ca un sistem închis, sigilat în corp și doar indirect conectat la lumea exterioară. Cu toate acestea, experimentele lui AS Parker și HM Bruce arată că, precum substanțele odorifere, regulatoarele chimice au efect direct asupra chimiei corpului altor organisme, condiționându-le comportamentul (8).

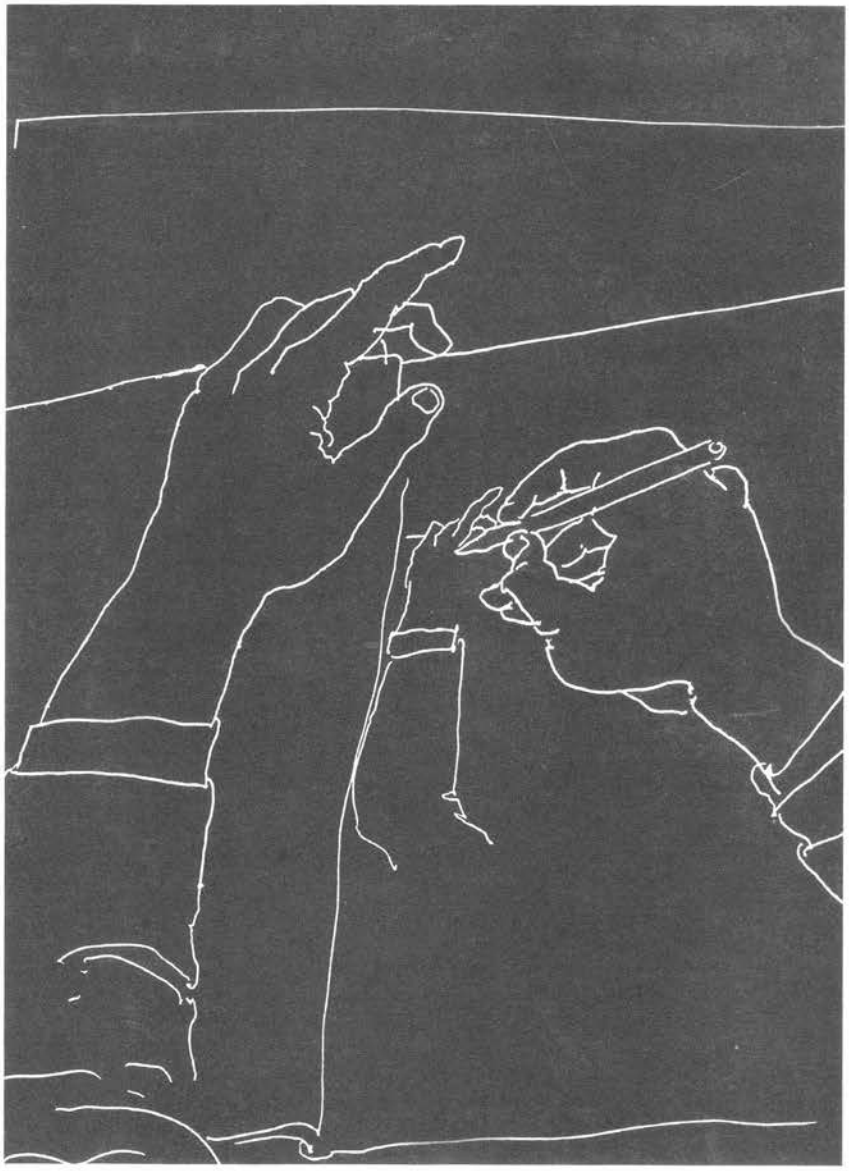
Cunoștințele și abilitățile societăților tradiționale se află în simțuri și mușchi, fără niciun mediator, în mâinile iscusite și inteligente, fiind încorporate și codificate direct în contextele și situațiile vieții. După cum susține Sartre, suntem născuți în lumea care, în sine, este cea mai importantă sursă de cunoaștere pentru noi (9). În «Filosofia încarnată», o carte bogată în problematizări, George Lakoff și Mark Johnson subliniază că până și acțiunile și alegerile obișnuite zilnice necesită o înțelegere

filosofică; trebuie să fim capabili să înțelegem sensul propriei noastre vieți în toate nenumăratele situații cu care ne confruntăm constant în viață. Filozofii susțin următoarele:

> Viața este un demers filosofic. Fiecare gând pe care îl avem, fiecare decizie pe care o luăm și fiecare gest pe care îl facem se bazează pe presupuneri filosofice atât de numeroase încât nu le-am putea enumera pe toate [...] Deși rareori suntem conștienți de acest lucru, suntem cu toții metafizicieni – nu în sensul izolării într-un turn de fildeș, ci în ceea ce privește capacitatea mundană de a conferi sens experienței. Prin intermediul sistemelor conceptuale putem înțelege viața cotidiană, iar metafizica noastră de zi cu zi este întrupată în aceste sisteme conceptuale (10).

Deprinderea unei abilități nu se bazează în primul rând pe învățătură verbală, ci mai degrabă pe transferul deprinderii de la mușchii profesorului direct la mușchii ucenicului prin actul de percepție senzorială și mimesis corporal. Această capacitate de învățare mimetică este în prezent atribuită neuronilor oglindă ai omului (11). Cunoașterea și abilitățile deprinse prin același principiu al existenței întrupate – sau pentru a utiliza o noțiune din teorie psihanalitică, prin introiecție – rămân miezul educației artistice. Principala abilitate a arhitectului este, de asemenea, să transforme esența multidimensională a temei de proiectare în senzații și imagini întrupate și trăite; în cele din urmă, personalitatea și corpul proiectantului devin situl pentru tema de proiectare care este mai degrabă trăită decât înțeleasă rațional. Ideile arhitecturale se nasc «biologic» din cunoștințe existențiale neconceptualizate și trăite, mai degrabă decât din simple analize și raționamente. Problemele arhitecturale sunt, într-adevăr, mult prea complexe și profund existențiale pentru a fi rezolvate strict la modul conceptual și rațional. Ideile sau răspunsurile veritabile din arhitectură nu sunt invenții individuale *ex-nihilo*; ele sunt încorporate în realitatea trăită a cerinței în sine și în vechile tradiții ale meșteșugului. Rolul acestei înțelegeri esențialiste, inconștiente, situaționale și tacite a corpului în realizarea arhitecturii este subestimat în cultura de azi cvasi-rațională și cu o arogantă conștiință de sine.

Nici chiar cel mai abil arhitect nu inventează realități arhitecturale, ci mai degrabă le dezvăluie pe cele existente împreună cu potențialul natural al contextului sau ceea ce se cere într-o situație dată. Alvaro Siza, unul dintre cei mai iscusiți arhitecți contemporani în combinarea



Mâna are propriile vise și presupuneri, după cum notează Gaston Bachelard. Álvaro Siza, «Arhitectul schițează».

simțului tradiției cu expresia personală unică, spune tranșant: «Arhitectul nu inventează nimic, ci transformă realitatea.»(12) Jean Renoir exprimă aceeași idee de smerenie artistică în domeniul cinematografic în cuvinte ușor diferite: «Regizorul nu este un creator, ci o moașă. Misiunea lui este să-l ajute pe actor să dea naștere unui copil despre care nu și-a dat seama că îl purta înăuntrul său», mărturisește în memoriile sale (13). Arhitectura este, de asemenea, un produs al mâinii cunoscătoare. Mâna apucă materialitatea gândirii și o transformă într-o imagine concretă.

În procesele dificile de proiectare, mâna adesea preia conducerea în căutarea unei viziuni, a unei sclipiri vagi care, în cele din urmă, se transformă într-o schiță, devine materializarea unei idei.

Creionul din mâna arhitectului este o punte între procesul imaginativ și imaginea care apare pe foaia de hârtie; captiv în extazul lucrului, desenatorul uită atât de mână, cât și de creion, iar imaginea apare ca o proiecție automată a procesului imaginativ. Sau poate că mâna este cea care își imaginează realitatea spațiului, a materiei și a timpului, însăși condiția fizică a obiectului imaginat după cum există el în carnea lumii.

Martin Heidegger afirmă că există o legătură directă cu gândirea omului: «esența mâinii nu poate fi niciodată determinată sau explicată prin faptul că este un organ care poate apuca [...] Fiecare mișcare a mâinii, în fiecare dintre lucrările întreprinse de ea, se poartă prin elementul gândirii, fiecare gest al mâinii se transferă în acel element [...].»(14) Gaston Bachelard scrie despre imaginația mâinii: «Chiar și mâna are visele și presupunerile ei. Ne ajută să înțelegem esența cea mai tainică a materiei. Acesta este motivul pentru care ne ajută, de asemenea, să ne imaginăm [formele] materiei.»(15) Capacitatea de a ne imagina, de a ne elibera de limitele materiei, spațiului și timpului trebuie considerată calitatea cea mai specifică a omului. Capacitatea creativă și judecata etică necesită imaginație. Însă este evident că puterea imaginației nu se ascunde doar în creier, întrucât întreaga noastră alcătuire corporală are fanteziile, dorințele și visele sale.

Toate simțurile noastre «gândesc» și ne structurează relația cu lumea, deși de obicei nu suntem conștienți de această activitate neîntreruptă. În mod obișnuit, se presupune despre cunoaștere că este depozitată în concepte verbalizate, dar orice înțelegere a unei situații de viață și o reacție semnificativă la ea poate, și într-adevăr trebuie, să fie considerată cunoaștere. În opinia mea, modul de gândire senzorial și întrupat este deosebit de important în toate fenomenele artistice ca și în lucrul de creație. Cunoscuta descriere făcută de Albert Einstein într-o scrisoare

Biroul lui Albert Einstein cu o tablă de scris.

adresată matematicianului francez Jacques Hadamard despre rolul imaginilor vizuale și musculare în procesele sale de gândire în domeniile matematicii și fizicii oferă un exemplu grăitor de gândire întrupată:

> Cuvintele sau limbajul, atunci când sunt scrise sau vorbite, nu par să joace vreun rol în mecanismul meu de gândire. Entitățile psihice care par să servească drept elemente de gândire sunt anumite semne și imagini mai mult sau mai puțin clare, care pot fi reproduse și combinate «la cerere». [...] În cazul meu, elementele menționate mai sus sunt cuvinte de tip vizual sau de tip muscular. Cuvintele convenționale sau alte semne trebuie căutate laborios numai într-o etapă secundară, când jocul asociativ menționat este suficient stabilit și poate fi reprodus după bunul plac (16).

Este, de asemenea, evident că un factor emoțional și estetic, dar și identificarea personală întrupată, sunt la fel de importante în creativitatea științifică ca și în experimentarea artei. Henry Moore, unul dintre cei mai mari sculptori ai epocii moderne, subliniază identificarea corporală și atingerea simultană a mai multor puncte de vedere în opera sculptorului:

> [Sculptorul] trebuie să se străduiască neîncetat să se gândească și să folosească forma în deplinătatea ei spațială. Într-un fel, ia forma palpabilă în capul lui – se gândește la ea, indiferent de dimensiunea ei, de parcă ar ține-o complet închisă în căușul mâinii. El vizualizează mintal o formă complexă din toate unghiurile sale; știe în timp ce privește într-o parte cum este cealaltă parte: se identifică cu centrul ei de greutate, cu masa și greutatea; știe care este volumul ei și spațiul pe care forma îl dizlocă în aer (17).

Toate formele de artă – precum sculptura, pictura, muzica, cinematografia și arhitectura – sunt moduri specifice de gândire. Ele reprezintă modalități de gândire senzorială și întrupată specifice fiecăruia din aceste medii artistice. Aceste moduri de gândire sunt imagini ale mâinii și ale corpului și relevă cunoștințele esențiale ale omului. Spre exemplu, în loc să fie o simplă esteticizare vizuală, arhitectura este un tip de filozofare existențială și metafizică, folosind mijloacele spațiului, structurii, materiei, gravitației și luminii. Arhitectura valoroasă nu doar înfrumusețează locuințele: clădirile adevărate articulează experiențele existenței noastre.

Salman Rushdie subliniază că în experiența artistică are loc o ștergere a graniței dintre lume și sine: «Literatura se face la granița dintre sine și lume, iar în timpul actului creator, această limită se șterge, se transformă și permite lumii să curgă în artist, iar artistului să curgă în lume.»(18) Această ștergere a graniței existențiale, fuziunea lumii și a sinelui, obiectului și subiectului, are loc în orice lucrare și experiență artistică semnificativă.

Travaliul creator necesită o perspectivă dublă: e nevoie de concentrare simultană asupra lumii și sinelui, asupra spațiului extern și spațiul mental interior. Toate operele de artă articulează granița dintre sine și lume, atât în experiența artistului, cât și în cea a privitorului, auditorului, vizitatorului. În acest sens, arhitectura ca formă de artă nu oferă doar un adăpost pentru corp, ci redefinește conturul conștiinței noastre și este o adevărată externalizare a minții. Arhitectura, precum și întreaga lume construită de om cu orașe, case, unelte și obiecte, are propriul teren mental și echivalentul acestuia. Pe măsură ce ne construim lumea, construim proiecții și metafore ale propriilor noastre scenarii. Locuim în peisaj și peisajul locuiește în noi. Un peisaj rănit de acte omenești, fragmentarea peisajului orașului, precum și clădirile insensibile sunt toate dovezi externe și materializate ale înstrăinării și dispersării spațiului interior uman sau *Weltinnenraum*, pentru a folosi o noțiune frumoasă a lui Rainer Maria Rilke (19).

Chiar și pentru cultura tehnologică din zilele noastre, cele mai importante cunoștințe existențiale din viața noastră de zi cu zi nu constau în teorii și explicații reci, ci în cunoașterea tăcută, dincolo de pragul conștiinței, unită cu contextele zilnice și cu situațiile comportamentale. Poetul vorbește și despre întâlniri în «pragul existenței», după cum subliniază Gaston Bachelard (20). Arta ne îndrumă către acest «prag» și urmărește domeniile biologice și cele inconștiente ale corpului și minții. Astfel, menține legături vitale cu trecutul nostru biologic și cultural, tărâmul cunoștințelor genetice și mitice. Prin urmare, dimensiunea esențială a artei indică trecutul și nu viitorul; arta și arhitectura valoroase păstrează rădăcinile și tradițiile, nu dezrădăcinează și nici nu inventează. Cu toate acestea, obsesia de astăzi pentru unicitate și noutate a direcționat greșit felul în care judecăm fenomenele artistice. Lucrările manifeste de artă și arhitectură apar cu siguranță ca rupturi sau întreruperi ale convenției, dar, în același timp, la un nivel mai profund, orice operă veritabilă de artă consolidează percepția și înțelegerea istoricității și continuității bio-culturale umane. Revoluțiile artistice implică întotdeauna o reconectare la curentele invizibile ale universului minții omului.

Mâinile unui mare sculptor.
Henry Moore în atelierul său la
sfârșitul anilor 1970.

Datoria educației este cultivarea și susținerea imaginației și empatiei, dar valorile predominante ale culturii de astăzi tind să descurajeze fantezia, să suprime simțurile și să pietrifice granița dintre lume și sine. În consecință, educația în orice domeniu creativ de azi trebuie să înceapă cu punerea la îndoială a absolutului lumii trăite și cu re-sensibilizarea granițelor sinelui. Obiectivul principal al educației artistice poate să nu rezide în mod direct în principiile creației artistice, ci în emanciparea și deschiderea personalității studentului, a conștiinței de sine și a imaginii de sine a acestuia în raport cu tradiția extrem de bogată a artei și cu lumea trăită în ansamblul ei.

Este evident că o schimbare educațională cu privire la semnificația aspectului senzorial este imperios necesară pentru a ne permite să ne redescoperim ca ființe fizice și mentale desăvârșite, pentru a ne folosi deplin capacitățile și pentru a ne face mai puțin vulnerabili la manipulare și exploatare. În cuvintele filosofului Michel Serres, «Dacă va veni o revoluție, va trebui să provină de la cele cinci simțuri.»(21) Inteligența, gândirea și abilitățile mâinii trebuie, de asemenea, redescoperite. Și mai important, înțelegerea nepărtinitoare și deplină a existenței întrupate a omului este condiția necesară unei vieți trăite cu demnitate.

§

În 1995 am scris cartea «Privirea care atinge. Arhitectura și simțurile» (Academy Editions, Londra, 1996), care a fost republicată într-un nou format ilustrat, cu o prefață de Steven Holl, de editura John Wiley & Sons, Chichester, în 2005. Cartea este o critică a hegemoniei văzului în cultura tehnologică și arhitectura contemporană și un apel general pentru o abordare multi-senzorială în artă și arhitectură.

Acum un an, Helen Castle, editor pentru John Wiley & Sons, m-a rugat să scriu o carte pentru noua lor serie de AD Primers, ca o continuare a ideilor despre conceptul de întrupare descris în «Privirea care atinge». Am trimis o jumătate de duzină de noi eseuri și prelegeri, iar editorul mi-a sugerat o carte care ar fi dezvoltată în jurul conceptului «Mâinii care gândește», titlul unui capitol dintr-unul dintre aceste eseuri.

Cartea de față analizează esența mâinii și rolul ei fundamental în evoluția abilităților umane, a inteligenței și a capacităților de conceptualizare. Prin argumentele aduse – regăsite și la mulți alți scriitori – concluzionăm că mâna nu este doar un executant credincios și pasiv al intențiilor creierului: mai degrabă, mâna are propriile sale intenții, cunoștințe și

abilități. Studiul importanței mâinii este extins mai general la importanța noțiunii de întrupare pentru existența umană și creația artistică.

Această carte subliniază procesele relativ autonome și inconștiente ale gândirii și lucrului în domeniul scrisului, meșteșugului și creației în artă sau arhitectură. Cartea s-a dovedit a fi cu totul diferită de ideea de la care am pornit inițial ca o consecință atât a procesului de scriere în sine, cât și a cercetării mele literare ulterioare care a dat la iveală capitole, preocupări și idei de care nu aveam nicio idee înainte de a mă afunda în acest proiect. Într-un fel, actul de a scrie această carte a dovedit direct teza pe care o prezint în textul ce urmează.

Majoritatea exemplelor și citatelor din această carte sunt luate în parte din pictură, sculptură și literatură, dar, datorită propriului meu cadru profesional, accentul este pus pe problemele arhitecturii. Ca profesor de arhitectură, întotdeauna mi-a fost mai ușor și mai eficient să explic fenomenele artei arhitecturii prin alte forme de artă. «Pictorii și poeții se nasc fenomenologi», afirmă JH van den Berg (22). Această observație implică faptul că artiștii văd esența lucrurilor. În plus, toate artele se nasc dintr-o rădăcină comună: toate sunt expresii ale condiției existențiale a omului.

Titlul cărții, «Mâna care gândește», este o metaforă a rolurilor caracteristice independente și active ale simțurilor în timpul procesului de scanare constantă a lumii. Subtitlul – «Cunoașterea existențială și întrupată în arhitectură» – se referă la celălalt tip de cunoaștere, înțelegerea tăcută ascunsă în condiția umană existențială și în modul întrupat specific de a fi și a trăi. Multe dintre cele mai importante abilități existențiale sunt interiorizate ca reacții automate dincolo de conștientizarea și intenționalitatea voite. Suntem aproape inconștienți, spre exemplu, de procesele metabolice extrem de complexe și automate fără de care nu am putea supraviețui o secundă. Chiar și în cazul abilităților de învățare, secvența complexă de mișcări și legături spațiale și temporale necesare efectuării unei sarcinii este inconștient interiorizată și întrupată, mai degrabă decât înțeleasă și ținută minte rațional.

Din păcate, filozofiile educaționale predominante continuă să accentueze și să prețuiască cunoașterea conceptuală, intelectuală și verbală, în detrimentul înțelepciunii tacite și non-conceptuale a proceselor întrupate. Această atitudine se perpetuează, în ciuda tuturor dovezilor copleșitoare, furnizate în zilele noastre împotriva acestei prejudecăți catastrofale, prin argumente filozofice, dezvoltări și descoperiri recente în neurologie și științe cognitive. Obiectivul acestei cărți este de a ajuta la destrămarea acestei paradigme hegemonice, dar eronate și dăunătoare din domeniul arhitecturii.

REFERINȚE:

1. Citat în Leon van Schaik: *Spatial Intelligence: New Future for Architecture*, [Inteligența spațială: noul viitor al arhitecturii], John Wiley & Sons, Chichester, p 178. Clare W. Graves (1914–1986) a fost un psiholog american.
2. Psihologul Howard Gardner a propus teoria inteligențelor multiple, sugerând că ar exista șapte tipuri de inteligență la oameni: *lingvistă, logică-matematică, muzicală, kinestezică-corporală, spațială, interpersonală* și *intrapersonală*. Ulterior a identificat încă trei tipuri de inteligență: *naturală, spirituală* și *existențială*; și chiar ia în calcul posibilitatea existenței *inteligenței morale* (Howard Gardner, *Intelligence Reframed: Multiple Intelligences for the 21st Century*, [Inteligența altfel: multiple inteligențe pentru secolul 21], Basic Books, New York, 1999, pp. 41–43, 47 și 66). Alți autori au susținut cu tărie existența *inteligenței emoționale*.
3. Citat în «Introducerea traducătorului» (Hubert L. Dreyfus și Patricia Allen Dreyfus), Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, [Sens și non-sens], Editura Northwestern University, Evanston, Illinois, 1964, p. XII.
4. Wallace Stevens, «Teorie», în: *The Collected Poems*, [Ediție complete a poemelor], Vintage Books, New York, 1990, p. 86.
5. Citat în Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, [Poetica spațiului], Editura Beacon, Boston, Massachusetts, 1969, p. 137.
6. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus eli Loogis-filosofinen tutkielma*, Werner Söderström, Porvoo și Helsinki, 1972, p. 68 (afirmația 5.63) (traducere de Juhani Pallasmaa).
7. Jean-Paul Sartre, *The Emotions: Outline of a Theory*, [Psihologia emoției], Carol Publishing Co., New York, 1993, p. 9.
8. Pentru studiul despre biochimia mulțimii, Edward T Hall, *The Hidden Dimension*, [Dimensiunea ascunsă], Editura Anchor Books/Doubleday, New York, Londra, Toronto, Sydney și Auckland, 1966, pp. 32–40.
9. Nou-născuții, după cum suntem înclinați să credem, nu știu nimic despre lumea din jurul lor. Dar, potrivit psihologiei cognitive din prezent, aceasta este o greșeală teribilă. «Am aflat că, de fapt, nou-născuții știu mai multe despre lumea din jurul lor decât ne-am imaginat noi vreodată că ar fi posibil. Ei își formează idei despre celelalte ființe umane, despre lucruri și despre lumea din jurul lor – încă din prima zi în care se nasc. Ideile lor sunt destul de complexe, nu sunt doar reflexe sau răspunsuri la stimuli [...] susține Alison Gopnik, profesoară de psihologie cognitivă la Universitatea din California, Berkeley (Alison Gopnik, «The Scientist in the crib interviewed – what every baby knows», *New Scientist*, Vol. 178, Nr. 2395, 17 Mai, 2003, pp. 42–45; citat în: *Spatial Intelligence*, [Inteligența spațială], op.cit., pp. 31–32).
10. George Lakoff și Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, [Filozofia încarnată: mintea întrupată și provocările acesteia pentru gândirea occidentală], Basic Books, New York, 1999, pp. 9–10.
11. Gordy Slack, «Found: the source of human empathy», [«Găsit: sursa pentru empatia umană»] *New Scientist*, Vol. 196, Nr. 2692, 10 Noiembrie 2007, p. 12.
12. Citat în «Introducere», Kenneth Frampton, *Labour, Work and Architecture: Collected Essays on Architecture and Design*, [Travaliu, lucru și arhitectură: ediția completă de eseuri despre arhitectură și design], Editura Phaidon, Londra, 2002, p. 18.

13. Jean Renoir, *Elämani ja elokuvani* (*My Life and My Films*), [Viața și filmele mele], Love-Kirjat, Helsinki, 1974, p. 134, traducere de Juhani Pallasmaa.
14. Martin Heidegger, «What calls for thinking?», [«Ce ne îndeamnă să gândim?»], *Basic Writings*, [Scrieri esențiale], Harper & Row, New York, 1977, p. 357.
15. Gaston Bachelard, *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*, [Apa și visele: eseu despre imaginația materiei], The Pegasus Foundation, Dallas, Texas, 1982, p. 107.
16. Scrisoarea lui Einstein a fost publicată în Anexa II, Jacques Hadamard: *The Psychology of Invention in the Mathematical Field*, [Psihologia invenției în domeniul matematicii], Editura Princeton University, Princeton, New Jersey, 1949, pp. 142–143.
17. Henry Moore, «The sculptor speaks», [Sculptorul vorbește], Philip James: *Henry Moore On Sculpture*, [Henry Moore despre sculptură], MacDonald, Londra, 1966, pp. 62–64.
18. Salman Rushdie, «Eiko mikään ole pyhää?» [«Nu e nimic sacru?»], *Parnasso 1:1996*, Helsinki, 1996, p. 8 (traducere de Juhani Pallasmaa).
19. Liisa Enwald, «Lukijalle» [«To the reader»] – nota editoarei, Rainer Maria Rilke, *Hiljainen taiteen sisin: kirjeitä vuosilta 1900–1926* (*The silent innermost core of art; letters 1900–1926*), [Liniștea centrului cel mai tainic al artei; scrisori 1900–1926], Editura TAI-teos, Helsinki, 1997, p. 8.
20. Bachelard, *The Poetics of Space*, [Poetica spațiului], op. cit., p. XII.
21. Michel Serres, *Angels: A Modern Myth*, [Îngerii: un mit modern], Flammarion, New York, 1995, p. 71.
22. Citat în Bachelard, *The Poetics of Space*, [Poetica spațiului], op. cit., p. XXIV.

Capitolul 1:

Mâna misterioasă

O mână în timp ce binecuvântează împodobită cu farmece pentru a-i spori puterea, perioada Artei Romane târzii, bronz.

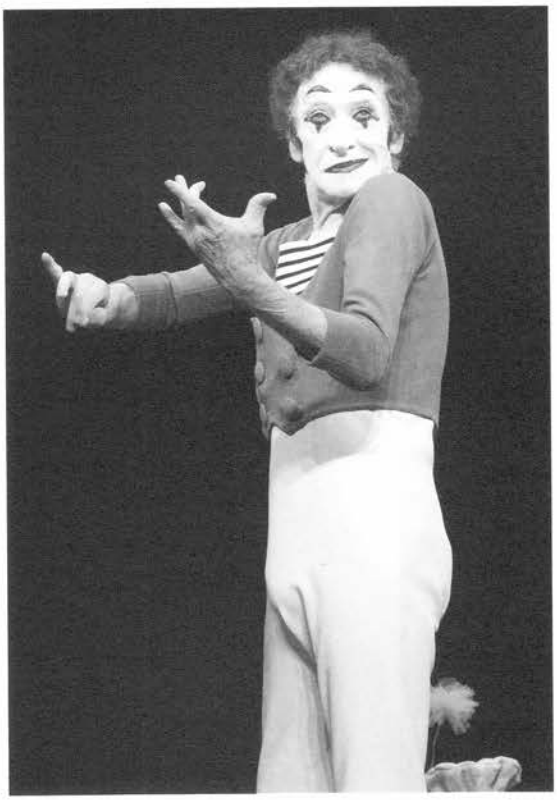
«O mână nu este doar o parte a corpului, ci expresia și continuarea unui gând care trebuie capturat și transmis [...].»
HONORÉ DE BALZAC (1)

«Mâna este o fereastră către minte.»
IMMANUEL KANT (2)

«Dacă trupul ar fi fost mai ușor de înțeles, nimeni nu ar fi crezut că avem o minte.»
RICHARD RORTY(3)

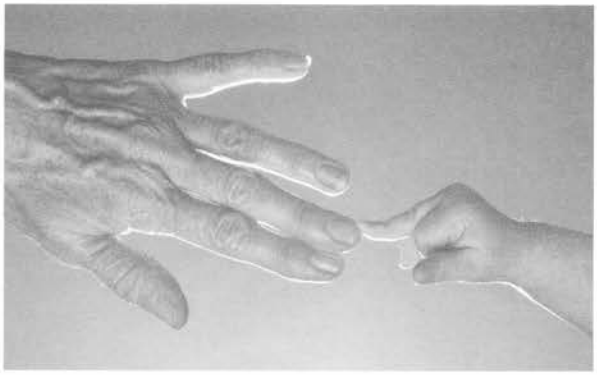
ESENȚELE MULTIPLE ALE MÂINII

Vedem în mâinile noastre o parte obișnuită și de la sine înțeleasă a corpului, când, de fapt, ele constituie un instrument extraordinar de precis care pare să aibă propria înțelegere, voință și dorință. De multe ori, mâna pare atât să genereze, dar și să exprime plăcerea și emoția. Mișcările și gesturile mâinii caracterizează o persoană la fel de mult precum expresia feței și a corpului. Mâinile au, de asemenea, trăsăturile și caracteristicile lor unice; au personalitățile lor distincte. Ele pot să dezvăluie chiar și ocupația sau meseria; gândiți-vă numai la mâinile robuste ale unui oțelar sau ale unui fierar; la mâinile, cel mai adesea mutilate, ale unui tâmplar; mâinile unui cizmar, întărite și crăpate din cauza substanțelor folosite; la mâinile expresive ale unui artist de pantomimă sau la cele delicate, extrem de precise și de rapide ale unui chirurg, pianist sau magician. Mâinile sunt organele specifice ale *Homo sapiens*, dar în același timp sunt individualități unice. Imaginează-ți mâna plină de nevinovată curiozitate și emoție a unui copil și mâna aproape inutilă, deformată de muncă grea și reumatism articular a unui bătrân. Mișcarea vie a contururilor decupate din hârtie colorată ale lui Henri Matisse capătă o cu totul altă semnificație după ce privești o fotografie a artistului îmbătrânit încălzindu-și articulațiile dureroase ale degetelor în penajul porumbeilor domesticiți, sau desenul realizat din patul său de suferință pe o foaie de hârtie de pe perete folosind un cărbune prins la capătul unui băț lung de bambus. André Wogenscky, asistentul apropiat al lui Le Corbusier vreme de 20 de ani, descrie poetic și sugestiv mâinile maestrului său:



Artistul francez de pantomimă Marcel Marceau, în timpul unui spectacol la Sadler's Wells Theatre din Londra. «Arta mimicii este portretizarea ființei umane în cele mai ascunse dorințe ale sale. Identificându-se cu elementele care ne înconjoară, arta mimicii face vizibil invizibilul și concret abstractul.» Marcel Marceau.

Mâna unui copil explorează lumea cu nerăbdare. Primele impresii ale copilului asupra lumii sunt imaginile tactile.



> Apoi îmi lăsam privirea să coboare de la fața lui până jos la mâinile sale. Atunci îl descopeream pe Le Corbusier. Mâinile lui mi l-au dezvăluit. Era ca și cum mâinile îl trădaseră. Acestea i-au exprimat toate sentimentele, toate vibrațiile vieții sale lăuntrice, pe care chipul său a încercat să le ascundă (...) Mâini pe care s-ar fi putut crede că însuși Le Corbusier le-a desenat, cu acea trăsătură făcută din o mie de mici urme succesive care păreau să se caute una pe alta, dar care în final au format o linie precisă și exactă, acel contur unic care a trasat forma și a definit-o în spațiu. Mâini care păreau să fie ezitante, dar de la care provenea precizia. Mâini care gândeau întotdeauna așa cum făcea și în mintea lui, iar pe mâinile sale i se puteau citi anxietatea, dezamăgirile, emoțiile și năzuințele.
> Mâini care desenaseră și trebuiau să deseneze toată munca lui (4).

Le Corbusier, în scrierile despre viața și opera lui, este descris ca o persoană oarecum enigmatică și distantă, însă mâinile sale, așa cum au fost observate de asistentul său, par să îi dezvăluie dimensiunea interioară a caracterului și a intențiilor.

Mâinile pot spune povești ale unor vieți întregi; de fapt, fiecare epocă și cultură are mâinile sale caracteristice; uitați-vă numai la diferitele mâini ale nenumăratelor portrete pictate de-a lungul istoriei. Mai mult, fiecare pereche de mâini este înzestrată cu modele unice de amprente care nu se schimbă deloc începând cu cinci luni înainte de nașterea persoanei; aceste gravuri de pe pielea umană sunt hieroglifele prenatale secrete ale individului.

Mâinile ne sunt slujitorii harnici și de încredere, însă se mai întâmplă uneori să pară că preiau controlul, că își trăiesc propria viață

Henri Matisse decupează hârtia pictată, în atelierul său din Hôtel Régina din Nisa, 1952.

independentă și își cer propriile drepturi. Cu toate acestea, integralitatea figurii umane este atât de puternică încât acceptăm o statuie fără brațe ca o reprezentare plăcută estetic a constituției umane, nu ca o reprezentare deliberată a mutilării. «Nimic esențial nu lipsește. În fața lor, omul simte în profunzime deplinătatea, unitatea care nu îngăduie niciun adaos», scrie poetul Rainer Maria Rilke despre busturile vii ale lui Auguste Rodin (5). Sau suntem mai degrabă seduși de integritatea magică a unei capodopere artistice?

Poetul descrie, de asemenea, rolurile multiple și viețile determinate independent ale mâinilor omului:

> Există mâini care se plimbă, mâini care dorm și mâini care se trezesc; mâini criminale, îngreunate de trecut și mâini obosite care nu-și mai doresc nimic, mâini care zac căzute într-un colț ca niște animale bolnave care știu că nimeni nu le poate ajuta. Pe de altă parte, mâinile sunt un organism complicat, o deltă în care viața din cele mai îndepărtate surse curge împreună, izvorând în marele curent al acțiunii.

> Mâinile spun povești, au chiar propria lor cultură și propria lor frumusețe particulară. Le acordăm dreptul de a avea propria dezvoltare, propriile dorințe, sentimente, stări de spirit și ocupații [...] (6).

Mâna are rolurile și comportamentele sale sociale, acțiunile sale amoroase, precum și cele ostile și agresive, gesturile proprii de apropiere și respingere, prietenie și animozitate. Mâinile lui Dumnezeu și ale lui Hristos, precum și ale Papei, sunt mâini ale binefacerii și binecuvântării. Mâna lui Mucius Scaevola este una a curajului și autocontrolului eroic, în timp ce mâinile lui Cain și Ponțiu Pilat sunt organe ale crimei și vinovăției. Indiferent de autosuficiența sa, mâna își poate pierde uneori independența și identitatea spre a se contopi în corpul celuilalt. După cum observă Rilke: «O mână întinsă pe umărul sau pe coapsa altui corp nu mai aparține complet celui de la care provine: un lucru nou își face apariția iar obiectul pe care îl atinge sau îl apucă, devine ceva nenumit și care nu aparține nimănui, iar acest lucru nou, care are definite propriile sale limite, contează din acel punct mai departe.»(7) Mâinile mamei și ale copilului sau cele ale unei perechi de îndrăgostiți se transformă într-un cordon ombilical care îi unește pe cei doi indivizi.

Operele de artă și arhitectură devin o extensie a mâinii omului, atât în spațiu, cât și în timp. Când mă uit la «Rondanini Pietà» (1555-64) din Castello Sforzesco din Milano, pot simți mâinile pline de pasiune, dar deja slăbite ale lui Michelangelo care se apropia de sfârșitul vieții sale. Lucrările unui mare arhitect fac de asemenea simțită prezența acestuia și a mâinii sale, întrucât spațiul arhitectural, proporția și detaliile sunt proiecții implicite ale corpului și mâinii celui care le produce. Cu cât o operă este mai valoroasă, cu atât se simte mai prezentă mâna creatorului. Nu pot să privesc în detaliu la o pictură de Vermeer fără să mă gândesc la pictorul care s-a aplecat asupra picturii sale, ținând în mână o pensulă subțire, ascuțită. Nu, nu mi-l imaginez pe pictor, ci devin el. Întreaga mea constituție se schimbă și mâna mea conduce pensula spre «micul petic de perete galben» din «Vedere din Delft» (1660–1661), lucrare pe care Marcel Proust o admira și despre care a scris (8).

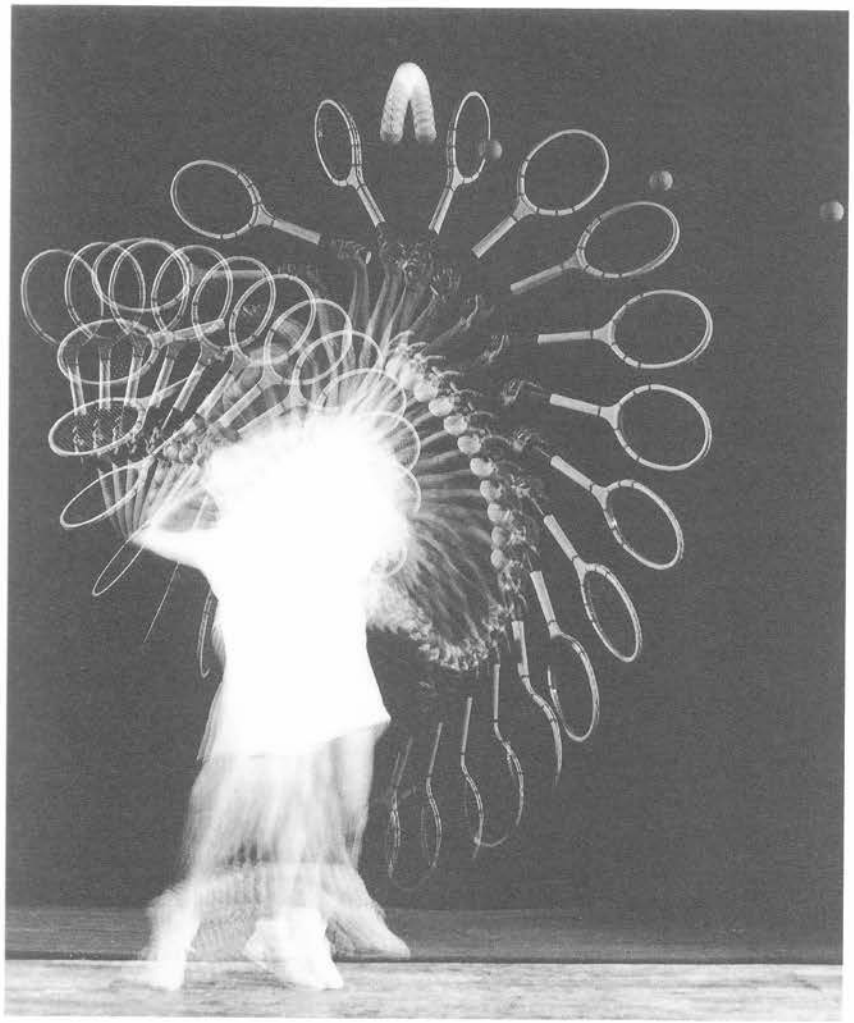
Când privesc la o pictură Suprematistă de Kasimir Malevich, nu o văd ca pe un *gestalt* geometric, ci ca pe o icoană pictată meticulos de mâna artistului. Vopseaua crăpată de pe suprafața pânzei transmite un sentiment de materialitate, muncă și timp și mă trezesc cugetând la mâna inspirată a pictorului care ține pensula.

«O mână întinsă pe umărul sau pe coapsa altui corp nu mai aparține complet celui de la care provine.» Rainer Maria Rilke.
Auguste Rodin, «Sărutul» (detaliu), marmură, sculptura completă 183 × 110 × 118 cm, 1886. Muzeul Rodin, Paris. Judecând după anul în care a fost creată sculptura, este posibil ca aceasta să fi fost destinată inițial pentru Porțile Iadului.

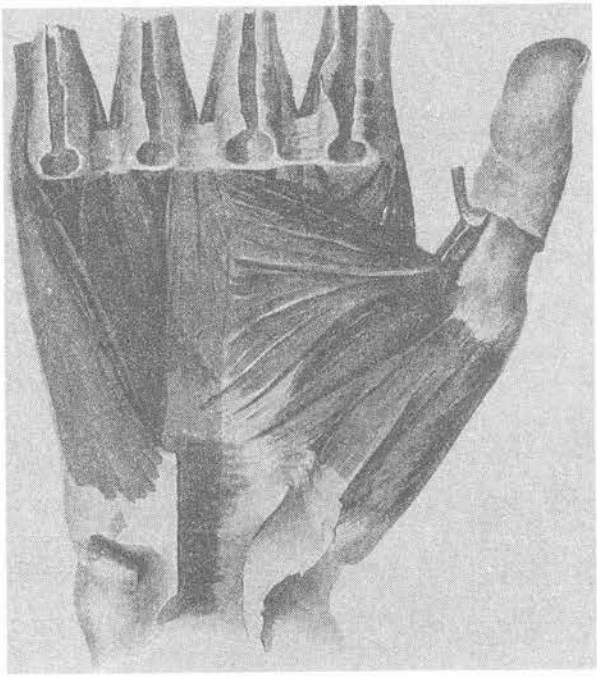
CE ESTE MÂNA?

De cele mai multe ori folosim noțiunea de «mână» într-un mod neglijent și fără să fi cugetat prea mult la ea, ca și cum esența ei ar fi de la sine înțeleasă. «Mâna omului este atât de frumos alcătuită, acțiunile sale atât de puternice, atât de libere și totuși atât de delicate încât nu ne gândim la complexitatea sa ca instrument; o folosim tot la fel precum respirăm, în mod inconștient», a scris Sir Charles Bell în 1833 (9). Dar cum ar trebui să definim realitatea mâinii? Când spunem «dă-mi mâna» sau «am plasat această problemă în mâinile lui» sau când vorbim de «lucru de mână» sau «strângere de mână», la ce ne referim mai exact?

În utilizarea zilnică a cuvântului, precum și în *anatomia clasică de suprafață*, cel mai probabil s-ar afirma că mâna este organul uman care se extinde de la încheietură până la vârful degetelor (10). Din punctul de vedere al *anatomiei biomecanice*, mâna ar fi privită ca parte integrantă a întregului braț. Dar brațul funcționează, de asemenea, într-o coordonare dinamică cu mușchii gâtului, spatelui și chiar cu cei ai picioarelor și, de fapt, cu restul corpului. Antrenamentul în majoritatea sporturilor vizează tocmai o completă integrare a acțiunilor mâinilor cu întregul corp. Când ridic mâna pentru a depune un jurământ sau a saluta, sau atunci când mi se iau amprentele ca dovadă a identității mele, mâna devine



Mâinile acționează în colaborare și în coordonare cu întregul corp.
Harold E. Edgerton, Jucător de tenis, 1938, imprimare gelatină-argint.



Mobilitatea degetului mare rezultă din dispunerea a nouă mușchi care ajung de la antebraț și mână la degetul mare.

reprezentantul întregii mele persoane. *Anatomia fiziologică și funcțională* ar putea considera chiar acele părți ale creierului care reglează funcțiile mâinii ca parte integrantă a acesteia. În concluzie, suntem obligați să recunoaștem că mâna este peste tot în corpul nostru, precum și în toate acțiunile și gândurile noastre, și, prin urmare, mâna este în mod fundamental dincolo de orice definiție. Așa cum afirmă neurologul și scriitorul Frank R. Wilson, în studiul său inovator despre evoluția și semnificația mâinii umane intitulat «Mâna: cum modelează ea creierul, limbajul și cultura omului»:

> «Mișcarea corporală și activitatea creierului sunt interdependente funcțional, iar sinergia lor este atât de puternic afirmată încât nici o știință sau disciplină nu poate să explice în mod independent abilitatea sau comportamentul omului [...] Mâna este atât de mult reprezentată în creier, elementele neurologice și biomecanice ale mâinii sunt atât de predispuse la interacțiune și reorganizare spontană, iar motivațiile și eforturile care dau naștere la utilizarea individuală a mâinii sunt atât de profund înrădăcinate, încât trebuie să recunoaștem că încercăm să explicăm un imperativ de bază al vieții omului.»(11)

Cercetările și teoriile antropologice și medicale recente atribuie mâinii un rol fundamental în evoluția inteligenței, limbajului și gândirii simbolice ale omului. Uimitoarea versatilitate motrică, capacitatea de învățare și funcțiile aparent independente ale mâinii pot să nu fie un rezultat al dezvoltării capacității creierului uman, așa cum tindem să credem, ci tocmai evoluția extraordinară a creierului uman ar fi putut fi o consecință a evoluției mâinii. Marjorie O'Rourke Boyle remarcă: «Aristotel a greșit afirmând că oamenii aveau mâini pentru că erau inteligenți; Anaxagoras a fost, poate, mai aproape de adevăr când a afirmat că oamenii erau inteligenți pentru că aveau mâini.»(12)

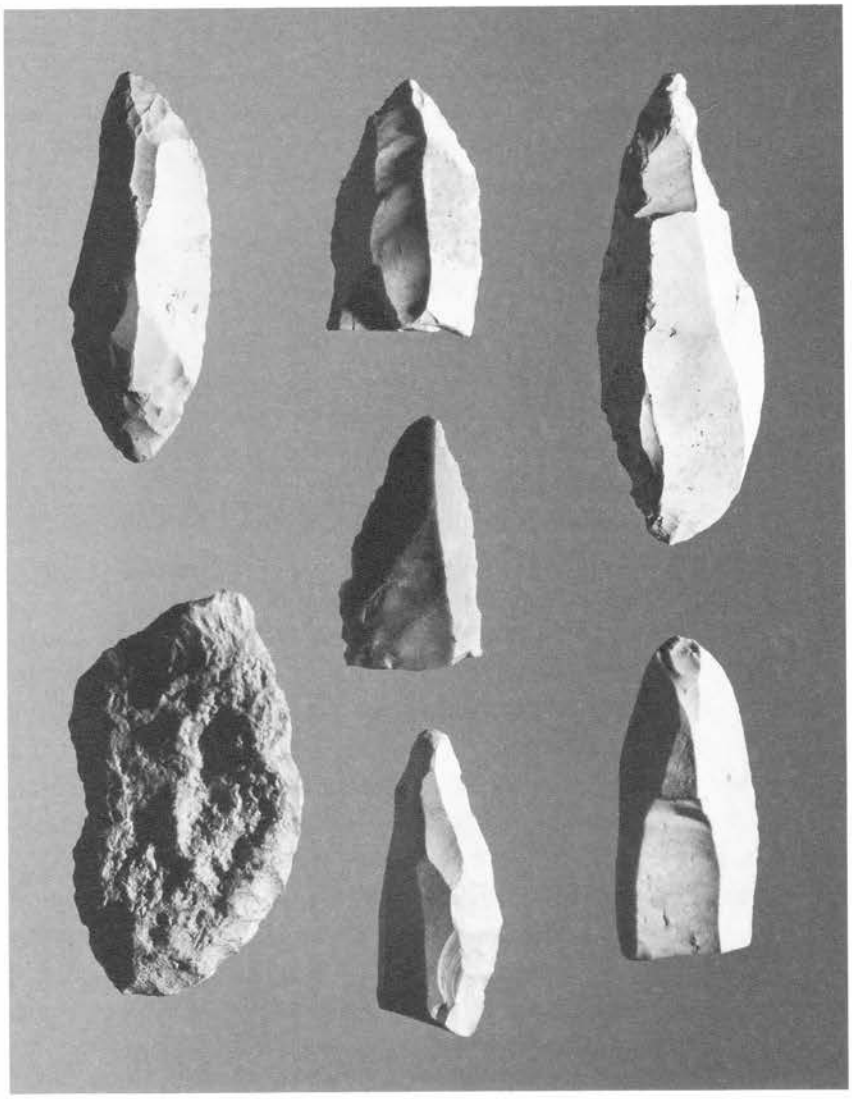
Wilson vede astfel atât creierul, precum și interdependența mâinii și a creierului omniprezente în corp:

> Creierul nu locuiește în interiorul capului, deși este habitatul său formal. Se extinde către corp, iar odată cu corpul ajunge la lume. Putem spune despre creier că «se termină» la măduva spinării și că măduva spinării «se termină» la nervul periferic, iar nervul periferic «se termină» la joncțiunea neuromusculară, și tot așa până la ultimul quarc, dar creierul este mână și mâna este creier, iar interdependența lor include totul până la cel din urmă quarc (13).

Putem concluziona cu siguranță că «mâna îi vorbește creierului la fel de sigur precum acesta îi vorbește mâinii.»(14) Chiar și dincolo de semnificațiile sale fizice și neurologice, Wilson consideră mâna ca un element esențial al dezvoltării inteligenței umane și a evoluției sale treptate: «Orice teorie a inteligenței umane care ignoră interdependența funcțiilor mâinii și ale creierului, originile istorice ale acestei relații, impactul acestei istorii asupra dinamicii dezvoltării oamenilor moderni, este extrem de înșelătoare și sterilă.»(15) De obicei, credem că mâinile noastre se ocupă doar de dimensiunea concretă, materială, a lumii, însă unii teoreticieni îi atribuie mâinii un rol semnificativ chiar și în apariția gândirii simbolice (16).

MÂNĂ, OCHI, CREIER ȘI LIMBAJ

Mâna omului este produsul evoluției. Mobilitatea extraordinară a brațului și a mâinii, precum și coordonarea ochi-mână și calcularea precisă a pozițiilor și relațiilor spațiale au fost deja dezvoltate atunci când strămoșii



Unelte de mână din epoca paleolitică, Republica Cehă.

hominizilor trăiau și se deplasau în copaci. Primii strămoși direcți ai oamenilor au fost australopitecele – numite eronat «maimuțele sudice» – care au mers în picioare. Tranziția de la mișcarea pe ramurile copacilor la mersul pe două picioare pe suprafața plată a savanei a schimbat rolul mâinilor și le-a făcut disponibile pentru noi funcțiuni și o nouă dezvoltare evolutivă. În anii '60, descoperirea rămășițelor lui «Lucy», care trăise acum 3,2 milioane de ani la Hadar, în Africa de Est, a fost eveniment senzațional al antropologiei; strămoșul nostru feminin, acum deja celebru, a fost numit după piesa Beatles «Lucy in the sky with diamonds» care se auzea pe un magnetofon în tabăra antropologilor (17). Teoriile predominante presupuneau deja că creierul uman ar fi evoluat datorită utilizării intense a uneltelor. «Structura omului modern trebuie să fie rezultatul schimbării termenilor în ceea ce privește selecția naturală, schimbări care au venit odată cu modul de viață care utiliza uneltele [...] Din punct de vedere evolutiv, comportamentul și structura formează un singur complex care interacționează, în care orice schimbare într-unul îl afectează și pe celălalt. Omul și-a început existența atunci când populațiile de maimuțe, cu aproximativ un milion de ani în urmă, au început să trăiască biped și să folosească uneltele», susține antropologul Sherwood Washburn (18).

Aspectul unic în evoluția mâinii a fost că opoziția fizică dintre degetul mare și celelalte degete a devenit tot mai articulată. În același timp, această opoziție s-a îmbinat cu modificările subtile care au avut loc în oasele care susțin și întăresc degetul arătător (19). Aceste modificări anatomice au făcut posibilă atât puterea necesară, cât și prinderea cu precizie în manipularea uneltelor (20).

Teoriile actuale care sugerează că limbajul își are originea în fabricarea colectivă timpurie a uneltelor și în utilizarea acestora propun faptul că însăși dezvoltarea limbajului este legată de co-evoluția mâinii și a creierului. Wilson argumentează ferm faptul că: «Este o certitudine virtuală că structura socială complexă – și limbajul – s-au dezvoltat treptat împreună cu răspândirea manufacturării și utilizării de unelte din ce în ce mai elaborate.»(21) Rafinarea ulterioară a mâinii a dus la dezvoltarea circuitelor creierului:

> Există dovezi din ce în ce mai frecvente conform cărora *Homo sapiens*, odată cu noua sa mână, a schimbat nu doar capacitatea mecanică a abilităților rafinate de manipulare și folosire a uneltelor, ci, pe măsură ce a trecut timpul, și alte evenimente au avut loc, a dat un impuls pentru reproiectarea sau realocarea circuitelor creierului. Noua

Prinderea puternică a precedat prinderea precisă în evoluția mâinii umane.
Chei moderne.

modalitate de cartografiere a lumii a fost o extensie a reprezentărilor neuronale antice care satisfac nevoia creierului pentru controlul gravitațional și inerțial al locomoției (22).

Se presupune că dezvoltarea și perfecționarea utilizării uneltelor este legată de apariția subiectivității și a gândirii volitive: «S-a spus că limbajul este preludiul venirii omului. Se poate, dar chiar și înaintea limbajului exista *gândirea în termeni de unelte*, adică realizarea conexiunilor mecanice și invenția mijloacelor mecanice pentru scopuri mecanice. Pe scurt, înainte de apariția vorbirii, acțiunea dobândește un *scop subiectiv*, adică devine conștient volitivă.»(23) Psihologul Lev Vygotsky sugerează provocator faptul că vorbirea și limbajul, pe de o parte, și gândirea, pe de altă parte, au origini biologice diferite: «La început gândul este nonverbal, iar vorbirea este non-intelectuală [...] [Dar, la oameni] dezvoltarea gândirii este determinată de limbaj, adică de instrumentele lingvistice ale gândirii și de experiența socioculturală a copilului.»(24)

De fapt, arta și arhitectura ne conduc înapoi la originile limbajului, spre originea mirării iscate din întâlnirea cu neprevăzutul. Operele de artă ne expun la imagini și întâlniri ale lucrurilor înainte ca acestea să fie prinse de limbaj. Atingem lucrurile și le înțelegem esența înainte de a putea vorbi despre ele. Arhitectura valoroasă ne situează în punctul central al lumii trăite; chiar și spațiul arhitectural minuscul al Barului

În cartea sa *The Ascent of Man*, [Evoluția omului], Jacob Bronowski subliniază că picturile rupestre ne dezvăluie ceea ce era dominant în mintea acestor vânători primitivi: «Cred că puterea pe care o vedem exprimată aici pentru prima dată este puterea anticipării; imaginația privirii spre viitor.»
Pictură rupestră.

Kärtner (1907), din Viena, de Adolf Loos, se transformă în nucleul lumii care pare să condenseze gravitația și spațiul, precum și toate cunoștințele noastre existențiale în configurația pre-verbală și comprimată a spațialității și materialității sale.

În cartea intitulată «Mintea din peșteră. Conștiința și originile artei», David Lewis Williams propune o teorie convingătoare pentru originile desenelor cu animale și simboluri înfățișate pe pereții peșterilor neolitice. De asemenea, el oferă o explicație pentru misteriosul fapt că Neanderthalii, rudeniile noastre cele mai apropiate care au trăit alături de strămoșii noștri Cro-Magnon timp de peste 10.000 de ani și de la care au împrumutat tehnologia uneltelor de piatră, nu au dezvoltat niciodată expresii artistice precum picturile rupestre ale Cro-Magnon-ilor. În opinia lui Williams, explicația acestui fapt curios constă în evoluția minții umane. Cro-Magnonii, spre deosebire de Neanderthali, aveau o conștiință de ordin superior și o structură neurologică mai avansată care le-a permis să experimenteze transe șamanice și reprezentări mentale vii. Aceste imagini mentale – primele expresii înregistrate ale imaginației umane și ale mâinii artistice – au fost apoi pictate pe pereții peșterii, care erau privite ca membrana dintre lumea cu locuitorii ei pre-umani și lumea imaginară a spiritului din care proveneau imaginile (25).

Psihologul american Julian Jaynes susține despre conștiința umană că ea nu a apărut treptat în timpul evoluției animalelor, ci că este un proces de învățare care s-a dezvoltat dintr-o mentalitate halucinatorie anterioară prin evenimente cataclismice. El identifică nașterea conștiinței umane odată cu «prăbușirea minții bicamerale», adică aproximativ în momentul

apariției primelor manuscrise mesopotamiene, ceea ce este surprinzător de târziu, acestea având aproximativ 3.000 de ani vechime (26).

Autorii și cercetătorii cărții «Gestul și natura limbajului» sugerează că acțiunile mâinii au modelat direct dezvoltarea limbajului:

> Chiar categoriile limbajului sunt create prin acțiuni intenționate ale mâinii, astfel încât verbele derivă din mișcările mâinii, substantivele țin lucrurile ca nume, iar adverbele și adjectivele, precum uneltele de mână, modifică mișcările și obiectele. Aici se pune accentul în special pe modul în care experiențe ale atingerii și strângerii [...] conferă limbajului puterea sa directivă (27).

George Lakoff și Mark Johnson sugerează o altă legătură între limbaj și corp. În cartea «Metaforele prin care trăim», dezvoltă idei despre faptul că fundamentul limbajului se bazează pe folosirea metaforelor ce-și au originea în corpul uman și în felul în care corpul este poziționat în spațiu. «Metafora este omniprezentă în viața de zi cu zi, nu doar în limbaj, ci și în gândire și acțiune. Sistemul nostru conceptual obișnuit, în termenii prin care gândim și acționăm, are o natură fundamental metaforică», susțin cei doi filozofi (28). Aceste metafore ale limbajului, gândirii și acțiunii își au originea în structurile și aspectele naturale ale corpului și în raportarea acestuia la spațiu.

Dezvoltarea decisivă a creierului uman a început în urmă cu aproximativ trei milioane de ani, odată cu utilizarea uneltelor și, în conformitate cu opiniile teoretice recente, creierul uman modern s-a conturat acum 100.000 de ani sau poate chiar ceva mai devreme (29).

MÂNA CA SIMBOL

Faptul că mâna este partea corpului uman care apare cel mai frecvent ca simbol(30) reflectă semnificația, subtilitatea, precum și expresivitatea și semnificațiile multiple ale mâinii omului. Amprentele și contururile mâinilor umane apar deja în picturile rupestre paleolitice. Aceste amprente timpurii ale mâinilor au sensul probabil de a da nota de individualitate a celui a cărui mână a lăsat amprenta în același mod în care copiii mici se bucură punând mâinile pline de culoare ca expresii ale lor. Reprezentările articulațiilor degetelor răsucite și ale mâinilor mutilate în peștera Gargas din Franța este posibil să comemoreze actele de sacrificiu.

Amprente paleolitice ale
mâinilor și diferite simboluri
(conform lui Sigfried Giedion).
El Castillo, Cantabria, Spania.

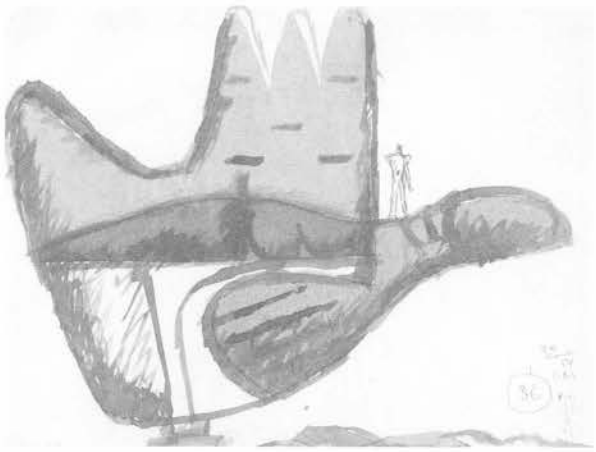
Mâna poate avea semnificații simbolice multiple și chiar opuse în comunicarea socială și în artă, ca în cazul gestului mâinii de a apuca sau de a împinge, care pot exprima semnificații pozitive și negative. Imaginea mâinii se regăsește deseori pe amulete, cum ar fi Mâna Islamică a Fatimei. În culturile semitice, «mâna» și «puterea» sunt un concept unic ce se referă la autoritatea unui conducător. Contactul mâinilor este reglementat de coduri culturale și profesionale, cum ar fi atingerea mâinilor în profesia medicală sau obiceiul social al salutului, dar, în general, contactul mâinilor simbolizează atingerea magică. Punerea mâinilor simbolizează binecuvântare și acest semn transferă puterea persoanei care atinge, sau a unei ființe superioare, asupra persoanei care este atinsă. Mâinile ridicate sau împreunate sunt un simbol al rugăciunii, gesturile distincte ale degetelor semnifică jurământul sau binecuvântarea și o strângere de mână este un simbol general al unei atitudini prietenoase și binevoitoare.

În iconografia creștină, Hristos este numit Mâna dreaptă a lui Dumnezeu; mâna dreaptă tinde să aibă în general semnificații pozitive, spre deosebire de mâna stângă. În multe culturi, mâna dreaptă este mâna «curată», în timp ce mâna stângă este «murdară». Mâinile acoperite sau ascunse sub mânecă se referă la obiceiul vechi de a avea mâinile acoperite ca semn de respect în prezența conducătorilor. Mâna ridicată și deschisă a conducătorilor bizantini a dat naștere gestului de binecuvântare în creștinism. Simbolismul ambelor mâini ridicate semnifică o întoarcere către ceruri, receptivitatea persoanei în rugăciune sau gestul adorației. În heraldica renascentistă mâinile reprezintă forță, loialitate, sârguință, inocență și unitate, în timp ce o mână cu degetele întinse și răspândite înseamnă dezbinare, mâna închisă sau pumnul arată putere și unitate, iar mâinile încrucișate semnifică loialitatea și unirea.

În reprezentarea artistică, o mână care iese dintr-un nor este o formă timpurie de reprezentare a primei Persoane a Sfintei Treimi. Mâna care L-a lovit pe Hristos este unul dintre instrumentele Pătimirilor, în timp ce o mână care dă bani arată plata primită de Iuda, iar spălarea mâinilor se referă la mâinile lui Pilat după procesul lui Hristos și reprezintă nevinovăția(31).

Mâna și degetele au alte conotații în diferite culturi; în cultura islamică cele cinci degete semnifică proclamarea credinței, rugăciunea, pelerinajul, postul și generozitatea. Sistemul tradițional de poziții ritualice ale mâinilor sau mudras, din budism și hinduism în India, exprimă o serie de semnificații codificate pentru gesturile mâinilor și pot fi o parte integrantă atât a spectacolelor rituale seculare, cât și religioase. Fiecare

Un monument pentru mână. Le Corbusier, «Mâna deschisă», schiță pentru un monument, Chandigarh, 1954.



deget poate fi asociat cu o culoare proprie, sau sunet, sau chiar cu propriul înger păzitor.

Din cauza tendinței caracteristice indiene spre o clasificare excesivă, fiecare gest mudra poate avea un sens integrat în altul.

Liniile complexe și individuale unice ale palmei sunt interpretate în chiromanție. Premisa de la baza acestei practici este că analogiile simbolice pun în legătură mâna cu «hieroglifele» sale, forțele astrelor și viața potențială a individului.

Mâna este un semn al personalității; exprimă clasa socială, bogăția, loialitatea, ocupația și înfrățirea. În multe culturi mâna este decorată de tatuaje sau de ilustrări colorate și imagini mai puțin permanente. Mâinile sunt, de asemenea, purtătoare de inele și brățări care transmit numeroase semnificații codate precum căsătoria, profesia sau apartenența la un grup. Gesturile, semnificațiile și mesajele mâinii sunt, de asemenea, subiecte cu popularitate în lumea artelor.

GESTURILE MÂINII

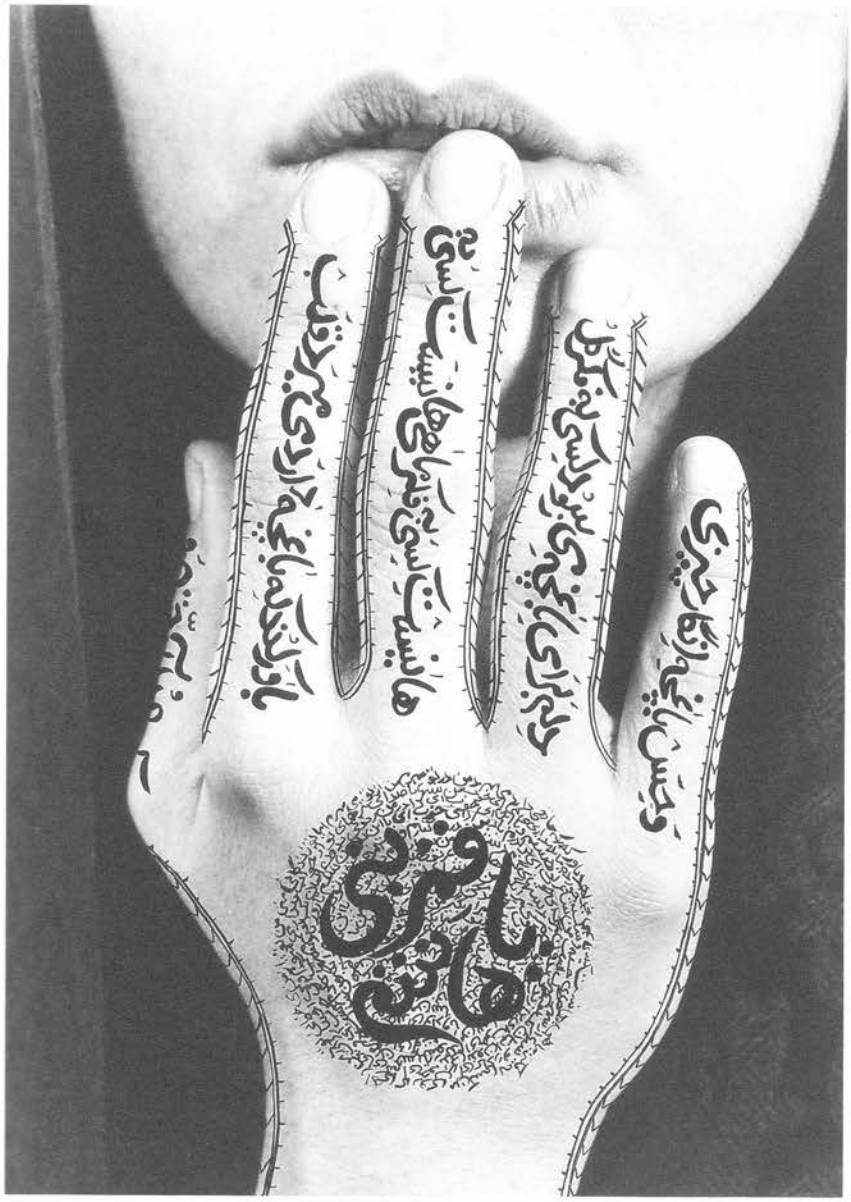
Există teorii care susțin că gestul uman reprezintă o primă fază a evoluției pe calea limbii vorbite și scrise. Puterea emotivă, caracterul imediat, universalitatea și natura articulată a expresivității gestuale reflectă cu siguranță integritatea constituției umane, precum și legătura strânsă dintre minte și mână. De asemenea, deficiențele și eșecurile la nivelul unității minte-mână se manifestă dramatic: «Mâna este singurul servitor

O mână din chiromanție, din «Operele» lui Jean Belot (Lyon, 1649), reprodusă în «O istorie a magiei», publicată la sfârșitul secolului al XIX-lea. Gravură realizată de Școala Franceză, secolul al XVII-lea.

perfect al minții; iar când, din cauza vârstei sau a bolii, legătura dintre ele este ruptă, în puține alte lucruri se vede mai clar degradarea fizică a omului.»(32)

Este impresionant să realizăm că sensul numeroaselor gesturi ale feței și mâinilor pot fi înțelese destul de independent de mediul cultural. «Mâna este singurul limbaj natural pentru om [...] Poate fi numit Limba și limbajul universal al Naturii Umane, care, fără a fi învățat, poate fi înțeles de oamenii din toate regiunile locuite ale lumii,» afirmă John Bulwer, în «Chironomia»(1644)(33). Un om de știință din sec. XX, Edward Sapir, antropolog și lingvist, argumentează în mod similar: «Răspundem la gesturi printr-o stare de alertă extremă și, se poate spune, în conformitate cu un cod elaborat și secret care nu este scris nicăieri, nu este cunoscut de nimeni și totuși este înțeles de toți.»(34)

Înainte de a învăța chiar bazele comunicării lingvistice, sugarii reacționează corect la gesturi elementare de amenințare sau prietenie, de exemplu, iar indivizii născuți orbi par a fi capabili să folosească instinctiv gesturile de bază ale feței și ale mâinilor(35). Deși erau împărțite din



Mâna ca operă de artă care reflectă restricții și valori culturale.
Shirin Neshat, «Fără titlu» (din seria «Femeile lui Allah»), fotografie alb-negru cu tuș, 23,8 × 16,5 cm, 1996.

punct de vedere lingvistic, diferitele popoare amerindiene au putut comunica prin limbajul semnelor(36). «Pentru schimburile comerciale, poporul Algonquin de lângă fluviul Hudson a comunicat prin semne făcute cu degetul mare sau cu celelalte degete, la fel de mult ca și prin vorbire», a scris Jonas Michaelius, un cleric din secolul al XVII-lea(37).

LIMBAJE ALE MÂINII

În afară de indienii nord-americani, limbajul semnelor a fost deosebit de puternic dezvoltat printre aborigenii australieni și maori. În plus față de limbajul semnelor folosit de culturile indigene, există și un limbaj de semne oculte al societăților secrete și comunităților religioase. Anumite gesturi ale mâinii care continuă să fie folosite până astăzi erau deja cunoscute în Egiptul antic și în Babilon. Alte semne gestuale simbolice sunt utilizate în artă, teatru, heraldică și religie(38). Chiar și astăzi, membrii multor bresle și profesii folosesc un limbaj particular de semne. Un exemplu caracteristic de comunicare invizibilă a mâinilor este procesul de ofertare în piețele unde se găsește deliciosul, dar și extrem de otrăvitorul pește-balon din Japonia, efectuat în secret de mâinile vânzătorului și ale ofertantului, împinse în interiorul unor mâneci speciale.

Sir Richard Paget, care a dezvoltat un limbaj universal al semnelor în 1939, a estimat că prin combinarea diverselor mișcări posturale ale brațului superior, antebrațului, încheieturii și degetelor, este posibil să se producă un număr uimitor de 700.000 de semne elementare distincte; el a evaluat că între 500 și 600 de semne ar fi suficiente pentru vocabularul noului limbaj al semnelor pe care l-a dezvoltat. Această estimare face ca mâna omului să fie mult mai versatilă decât gura. Este o realizare surprinzătoare care poate să deschidă posibilități imense de comunicare gestuală(39).

Mai este un alt domeniu, cel mai des întâlnit, al gesturilor mâinilor, mai ales inconștiente, ale mâinilor în timpul conversației și în aparițiile publice. Gesturile mâinilor sunt, în mod firesc, un aspect important al artei retoricii și actoriei. Cu toate acestea, mâna care lucrează este cea care reprezintă cel mai bine adevărata versatilitate a acțiunilor sale, atât unitatea sa perfectă cu mintea volitivă, cât și cu priceperea sa independentă și capacitatea de gândire autonomă.

Gesturi pentru mimă din «Chirologia» lui John Bulwer, Natural Language of the Hand, [Limbajul natural al mâinii], 1644.

Gravură de Școala Engleză, secolul al 17-lea.

REFERINȚE:

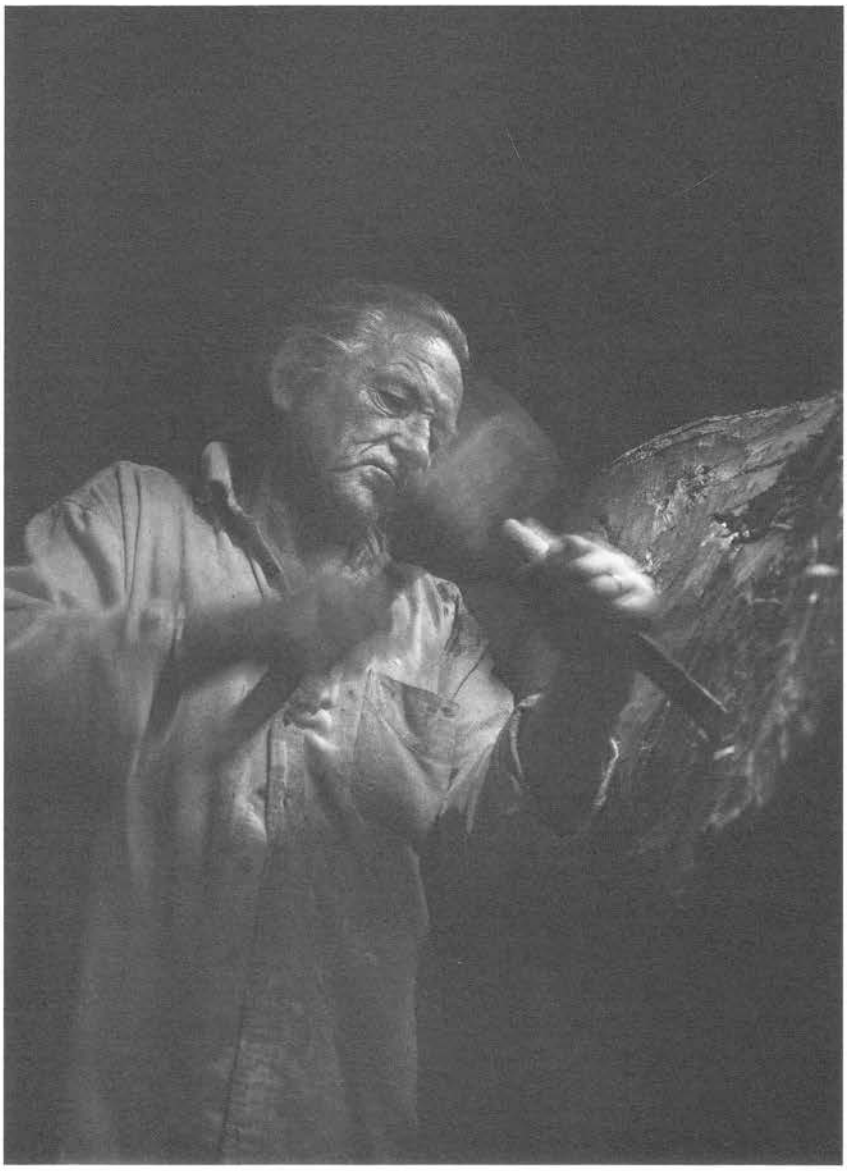
1. Honoré de Balzac, «Le Chef– d'oeuvre inconnu», [«Capodopera necunoscută»], citat de către Maurice Merleau-Ponty în *Sense and Non-Sense,* [Sens și nonsens] «Cézanne's doubt», [«Îndoiala lui Cézanne»] Editura Northwestern University, Evanston, Illinois, 1964, p. 18.
2. Immanuel Kant, citat de către Richard Sennett în *The Craftsman*, [Meșteșugarul], Editura Yale University, New Haven, Connecticut și Londra, 2008, p. 149.
3. Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature,* [Filosofia și oglinda naturii], Editura Princeton University, Evanston, Illinois, 1979, p. 239.
4. André Wogenscky, *Le Corbusier's Hands,* [Mâinile lui Le Corbusier], Editura MIT, Cambridge, Massachusetts și Londra, 2006, p. 6
5. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Archipelago Books, New York, 2004, p. 44. Rilke a fost secretarul pictorului la Paris în perioada 1902 1906. Rodin l-a concediat pe Rilke atunci când poetul a început să răspundă scrisorilor adresate sculptorului fără încuviințarea acestuia.
6. *Ibidem*, p. 45
7. *Ibidem*
8. Marcel Proust, *In Search of Lost Time: The Captive and the fugitive,* [În căutarea timpului pierdut: Captiva și Fugara], traducere de C.K. Scott Moncrieff și Terence Kilmartin, Editura Vintage Random, Londra, 1996, pp 207–228
9. Citat în Frank R. Wilson în *The Hand: How Its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture,* [Mâna: cum modelează ea creierul, limbajul și cultura omului], Editura Pantheon Books, New York, 1998
10. Descrierile anatomice din acest capitol își au originea în *Ibidem*, pp. 8 9
11. *Ibidem*, p. 10
12. Marjorie O'Rourke Boyle, *Senses of Touch: Human Dignity and Deformity from Michelangelo to Calvin,* [Simțurile atingerii: Demnitatea și deformarea omului de la Michelangelo la Calvin], Editura Brill, Leiden, Boston și Köln, 1998, p. XIII
13. Wilson, *The Hand,* [Mâna], *op. cit.*, p. 307
14. *Ibidem*, p. 276
15. *Ibidem*, p. 7
16. *Ibidem*, p. 8
17. Richard E. Leakey și Roger Lewin, *Origins,* [*Origini*], Macdonald and Jane's, Londra, 1979, p. 91
18. Citat în Wilson, *The Hand,* [Mâna], op. cit., p. 16
19. Richard Sennett, *The Craftsman*, [Meșteșugarul], Editura Yale University, New Haven, Connecticut și Londra, 2008, p. 150
20. În opinia generală, oamenii ar fi singurele animale care folosesc unelte, însă nu este adevărat. Multe specii folosesc unelte variate; un studiu recent menționează douăzeci și opt de categorii de unelte folosite de animale. Vezi: *Animal Tool Behaviour: The Use and Manufacture of Tools by Animals,* [Animalul și uneltele: utilizarea și crearea uneltelor de către animale], Benjamin B. Beck Editura Garland STPM, New York,1980. Noțiunea controversată de «fenotip extins» introdusă de Richard Dawkins lărgește, de fapt, noțiunea de *specie,* în așa fel încât să includă vizuinele, cuiburile, instrumentele de vânat, și ale numeroase lucruri construite de animale.

Urmărind același principiu, nenumăratele realizări materiale și culturale ale omului ar trebui privite ca o parte din fenotipul lui Homo sapiens.

21. Wilson, *The Hand*, [Mâna], *op. cit.*, p. 30
22. *Ibidem*, p. 59
23. *Ibidem*, p. 194
24. Așa cum este citat în *Ibidem*, p. 194
25. David Lewis-Williams, *The Mind in the Cave*, [Mintea din peșteră], Editura Thames & Hudson, Londra, 2002
26. Pentru originea conștiinței, vezi: *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, [Originea conștiinței și anularea ipotezei minții bicamerale], Julian Jaynes, Editura Houghton Mifflin, Boston, Massachusetts, 1976
27. David F. Armstrong, William C. Stokoe și Sherman E. Wilcox, *Gesture and the Nature of Language*, [Gestul și natura limbajului], Editura Cambridge University, Cambridge, New York și Melbourne, 1995. Așa cum citează Sennett în *The Craftsman*, [*Meșteșugarul*] *op. cit.*, p. 180
28. George Lakoff și Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, [Metaforele prin care trăim], Editura University of Chicago, Chicago, Illinois și Londra, 1980, p. 3
29. Wilson, *The Hand*, [Mâna], *op. cit.*, p. 12
30. Hans Biedermann, *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them*, [Dicționar de simboluri: embleme culturale și înțelesul din spatele lor], Editura Meridian, New York, 1994, p. 23. Conotațiile simbolice ale mâinii oferite drept exemplu la secțiunea «Mâna ca simbol» sunt inspirate, în principal, din această carte, pp. 163–164
31. James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, [Dicționar de teme și simboluri în artă], Editura Icon, New York, Hagerstown, Maryland, San Francisco, California și Londra, 1974, p. 144
32. Macdonald Critchley, *Silent Language*, [Limbajul fără cuvinte], Editura Butterworth, Londra, 1975, p. 22
33. Așa cum este citat în *Ibidem*, p. 14
34. *Ibidem*
35. *Ibidem*, p. 5
36. *Ibidem*, p. 163
37. Jonas Michaelius (1628), citat de către Critchley în *Silent Language*, [Limbajul fără cuvinte], *op. cit.*, p. 69
38. În această carte despre comunicarea fără cuvinte, Critchley discută pe larg despre numeroase semne transmise cu ajutorul mâinii, precum: Simbolul din palmă, Mano Pantea, Mâinile ce depun jurământ, Degetul arătător ridicat, Degetul arătător și cel mijlociu încrucișate, Degetul mic ridicat, Degetul mijlociu și cel inelar unite, Mano Cornuta, Mano in Fica, Gesturi violente, Palmele alăturate, Degetul mare și cel arătător unite, Degetul mare ridicat, Pumnul strâns, Mâinile încrucișate pe piept, Un braț ridicat, Brațele ridicate pe lângă corp, și Strângerea mâinii, Critchley, *Silent Language*, [Limbajul fără cuvinte], op. cit., pp. 102–27
39. *Ibidem*, p. 220

Capitolul 2:

Mâna care lucrează



Sculptorul finlandez Kain Tapper sculptând cu dalta în lemn, 1998.

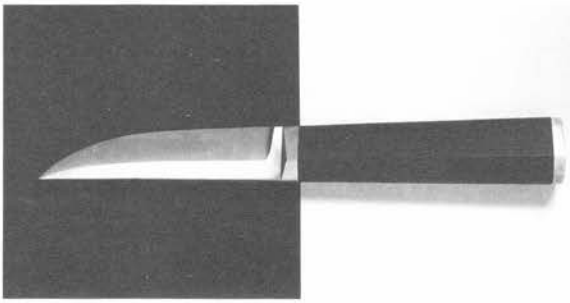
«Dar meșteșugul mâinii este mai bogat decât ne imaginăm în mod obișnuit.(...) Mâna atinge și se întinde spre, primește – nu doar lucruri: mâna se extinde pe sine, și își primește propria întâmpinare în mâinile altora. Dar gesturile mâinii merg peste tot prin intermediul limbajului, în cea mai perfectă puritate tocmai atunci când omul vorbește tăcând.(...) Fiecare mișcare a mâinii în fiecare dintre lucrările sale se poartă prin elementul gândirii, fiecare gest se poartă în element. Toate lucrările mâinii sunt înrădăcinate în gândire.»

MARTIN HEIDEGGER (1)

MÂNA ȘI UNEALTA

«Unealta este o extensie și specializare a mâinii care modifică puterile și capacitățile naturale ale mâinii. Când este folosit un topor sau un cuțit tradițional de sculptură, utilizatorul priceput nu consideră mâna și unealta ca entități diferite și detașate: unealta devine parte din mână, se transformă într-o specie cu totul nouă de organe: mâna-unealtă. Filozoful Michel Serres descrie această uniune perfectă a unui element animat cu unul inanimat astfel: «Mâna încetează să fie mână când pune mâna pe ciocan, ea devine ciocanul însuși, nu mai este ciocan, zboară transparentă, între ciocan și unghie, dispare și se dizolvă. Propria mea mână și-a luat de mult zborul în scris. Mâna și gândul, precum limba, dispar în determinările lor [...].»(2)

Uneltele evoluează treptat printr-un proces de mici îmbunătățiri, întrebuințări și eșecuri. Cele mai bune unelte sunt consecința unei evoluții anonime atemporale, în timp ce instrumentele recognoscibile de autor rămân, de obicei, niște curiozități de moment care nu devin parte reală a genealogiei unei anumite unelte. Instrumentele muzicale, în special cele concepute de profesioniști, exemplifică aceste curiozități estetizate. Toate marile opere de artă devin în mod asemănător o parte inseparabilă de tradiția formei de artă în cauză, în locul unor simple invenții individualiste. Instrumentele importante sunt modelate direct de mână și de acțiunea ei. Secole de muncă continuă au perfecționat uneltele de bază – cuțit, ciocan, topor, ferăstrău, rindea – mai mult decât le-ar fi putut perfecționa un designer individual conștient de sine, ghidat de idei intelectualizate despre funcție și frumusețe. Dezvoltarea instrumentelor în diverse culturi denotă ceva specific din «ADN-ul» acestora care le ghidează evoluția, regăsind un numitor comun. Ca și mâna, unealta este în același timp generică și specifică. Este posibil să identificăm descendența genetică

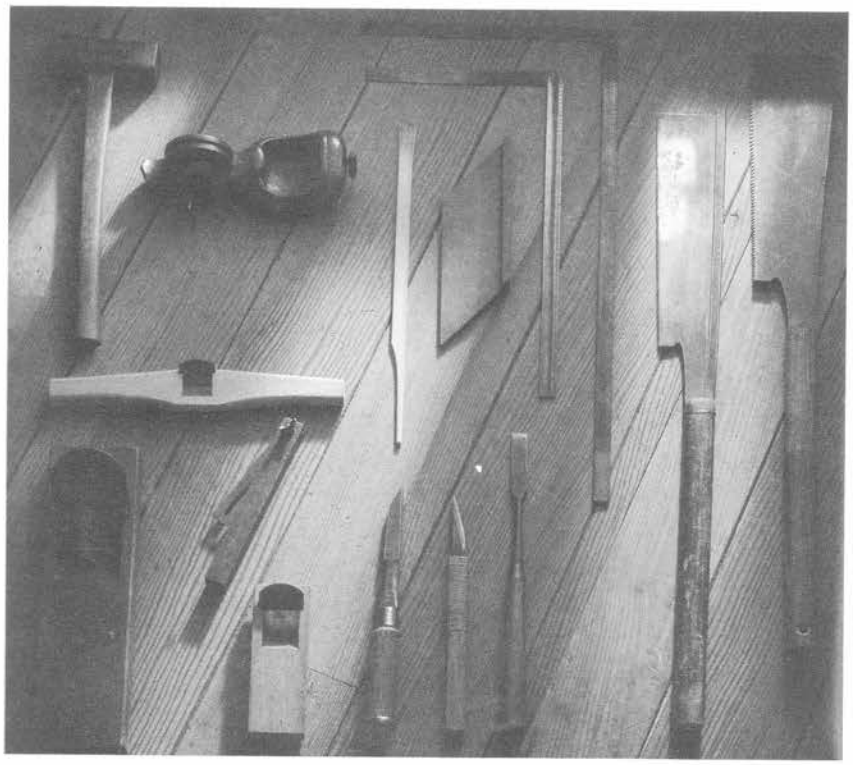


Uneltele sunt de obicei produse anonime ale unei vechi tradiții de utilizare și îmbunătățire succesivă. Un instrument de succes conceput de un designer individual este un lucru rar.
Tapio Wirkkala, cuțit tradițional finlandez de sculptură (puukko), oțel inoxidabil și nailon, 1961.

a uneltelor japoneze, de exemplu, foarte diferite de familia scandinavă sau nord-americană de unelte; performanța și aspectul instrumentului reflectă în mod inevitabil atitudinea particulară a culturii față de muncă și valoarea socială a obiectului rezultat.

Uneltele posedă o frumusețe aparte și de neegalat. Aceasta este o frumusețe adusă de cauzalitățile absolute, nu este o materializare a unei idei estetice. Chiar și cele mai vechi instrumente din piatră își exprimă utilizarea prin apucarea lor de către cineva și transmit plăcerea inegalabilă a funcționalității și performanței perfecte. Frumusețea uneltelor reflectă aceeași bucurie firească a făpturilor vii. Într-adevăr, ele posedă însăși frumusețea mâinii umane, cea mai perfectă dintre toate uneltele. Uneltele, dispozitivele și vehiculele tradiționale dezvoltate în contexte în care accesul la resursele epuizabile este limitat, precum în diversele culturi Eskimo, proiectează o frumusețe deosebit de convingătoare și emoționantă care unește plăcerea estetică cu cea a descoperirii.

De asemenea, clădirile, cum ar fi casele lui Glenn Murcutt din Australia – perfect adaptate la setările și cerințele lor funcționale, exprimând cu precizie condițiile climatice și esența structurală și materială, fără intenții estetice arbitrare – se transformă în unelte arhitecturale cu aceeași inevitabilitate și frumusețe ca uneltele meșteșugurilor. Având în vedere complexitatea nedefinită a mâinii, acțiunile și relația sa cu restul corpului, precum și cu creierul, chiar și instrumentele de mână simple sunt în esență unelte ale corpului. Cu toate acestea, complexitatea performanțelor instrumentelor variază de la unelte folosite cu o singură mână la cele pentru ambele mâini și unelte, instrumente și mașini care funcționează cu adevărat ca extensii ale întregii constituții corporale și neurologice umane, cum ar fi bicicleta, mașina sau aeronava. În același mod în care granița dintre ciocan și mână dispare prin actul de a bate cu ciocanul, instrumente complicate, cum ar fi instrumentele muzicale, se contopesc cu



Uneltele posedă o frumusețe incontestabilă, născută din cerințele funcționale și tradiția anonimă care au perfecționat treptat obiectul.

Unelte de tâmplărie din Japonia, perioada târzie Edo sau începutul perioadei Meiji, colecție privată.

corpul utilizatorului; un mare muzician se cântă pe el însuși mai degrabă decât să cânte la un instrument separat de el. În desen și pictură, creionul și pensula devin extensii inseparabile ale mâinii și minții. Un pictor pictează prin intenția inconștientă a materialului mai degrabă decât cu pensula ca obiect fizic.

În ciuda acestor integrări magice, uneltele nu sunt nevinovate: ne extind facultățile și ne ghidează acțiunile și gândurile în moduri specifice. A susține că, în scopul desenării unui proiect de arhitectură, cărbunele, creionul, stiloul și mouse-ul computerului sunt egale și schimbabile, înseamnă a înțelege complet greșit esența unirii dintre mână, instrument și minte.

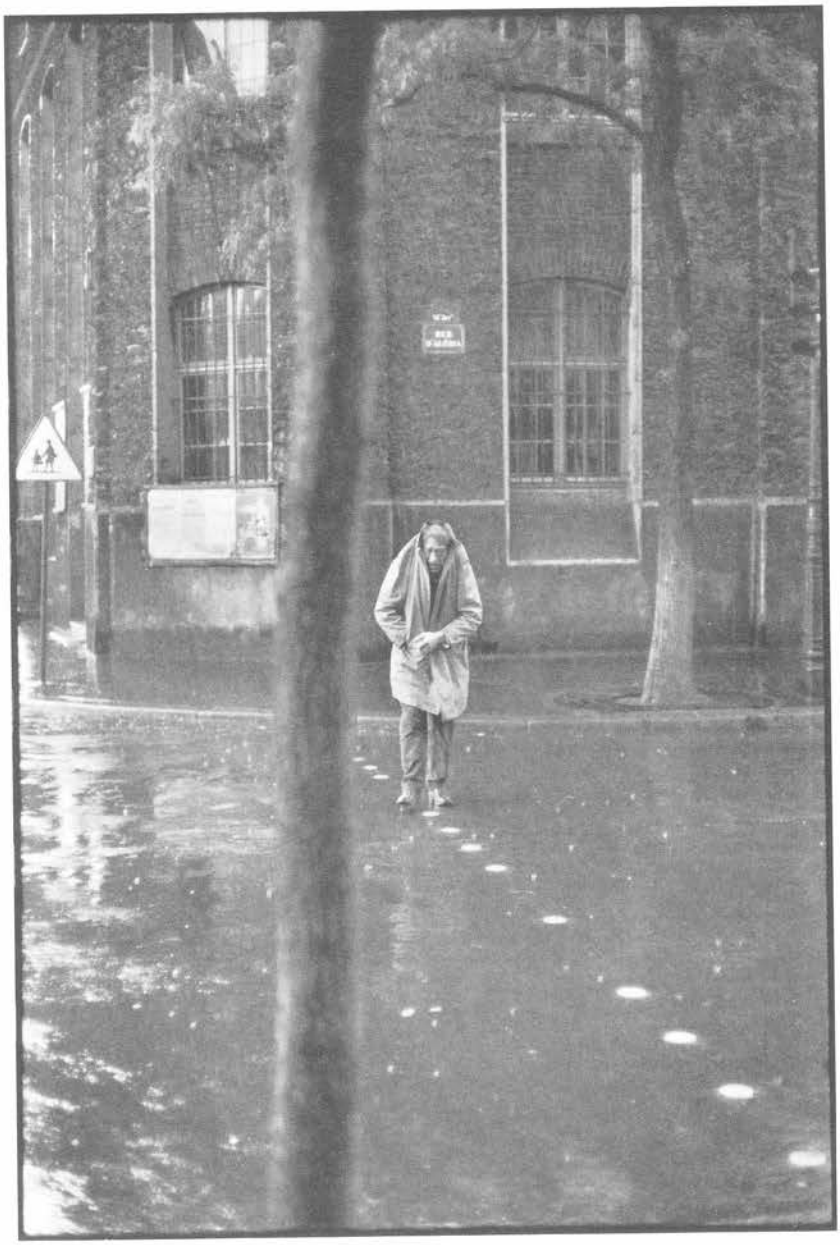
MÂNA MEȘTEȘUGARULUI

Ori de câte ori văd corespondența totală și afinitatea inexplicabilă a personalității unui meșteșugar cu mâinile și mediul său de lucru, sunt profund emoționat. Armonia dintre meșteșugul cizmarului și mâinile sale, atelierul întunecat al fierarului acoperit de funingine și miros de cărbune ars, aura tâmplarului complet integrată în atmosfera atelierului său și mirosul curat de lemn, precum și armonia marcată de ordine și septicitate din camera de primire a unui cabinet stomatologic și mâinile cu mănuși ale dentistului, sau completitudinea sălii de operații extrem de tehnologizată de microchirurgie și medicul cu mască, toate exprimă unirea dintre individ și meșteșug, responsabilitate și ambiție. Această unitate reflectă dăruire, hotărâre și speranță. Fiecare dintre acești indivizi și-a antrenat mâinile pentru sarcina extrem de specializată și a făcut un pact cu meseria pentru destinul final al vieții sale.

Birourile arhitecților care au o atitudine lipsită de compromis, cugetătoare și smerit ambițioasă față de meșteșugul lor arhitectural exprimă de obicei personalitatea arhitectului, dar și devotamentul și respectul celui care construiește pentru lucrul său. Aceste birouri sunt epopei ale încredințării în propria menire și ale unei munci de o viață. Un simț unic al scopului și al ordinii se află de obicei sub aspectul dezordonat al schițelor, machetelor, mostrelor de materiale, fotografii, notițe, memorii și cărți.

În ultima sa carte, «Meșteșugarul», istoricul cultural Richard Sennett redă o istorie concisă a măiestriei, modalitățile sale de acțiune și gândire caracteristice, relația cu instrumentele și mașinăriile, dezvoltarea abilităților necesare și poziția etică a meșterului. Tradiția meșteșugului

Întreaga sală de operații,
cu toate nenumăratele sale
echipamente medicale,
instrumente și asistenți, este o
extensie a mâinilor chirurgului.
Mâinile unui chirurg.



O asemănare surprinzătoare între propria figură a artistului și opera sa, fapt care subliniază interacțiunea dintre simțul de sine al artistului și lucrul său.

Henri Cartier-Bresson, Alberto Giacometti pe Rue d'Alésta, Paris, 1961.

câștigă în mod vizibil un plus de valoare și apreciere în lumea tehnologizată de azi, a producției mecaniate și pierderea regretabilă a atingerii mâinii umane în produsele și mediile produse mecanic în masă. În culturile tradiționale, întreaga viață a lumii este produsul mâinilor umane și sfera cotidiană a muncii și a vieții înseamnă o trecere nesfârșită a abilităților manuale și a produselor rezultate către alții: o viață tradițională este o întâlnire continuă și unire a mâinilor generațiilor care se succed.

În țara mea, numeroase meșteșuguri tradiționale specializate, cum ar fi construirea bărcilor cu vâsle, împletirea coșurilor, arderea gudronului de pin, restaurarea clădirilor și obiectelor, precum și pictarea decorativă a pereților cu aspectul altor materiale – au fost aproape pierdute în perioada industrializării euforice din anii '60 și '70.

Din fericire, după ce a trecut furia industrială, a reapărut interesul față de tradiție și a salvat aceste meșteșuguri, ca și multe altele, dar există încă nenumărate deprinderi și un imens stoc de cunoștințe neverbalizate în întreaga lume, încorporate în traiuri și meșteșuguri fără vârstă, care trebuie menținute și revitalizate. Aceste practici tradiționale cumulate, ale mâinilor din întreaga lume, formează adevărate abilități de supraviețuire ale omenirii.

Meșteșugul se naște din abilitatea manuală, pregătire și experiență – atât angajament personal, cât și discernământ. «Orice meșter bun conduce un dialog dus între lucrarea concretă și gândire; dialogul său evoluează în obiceiuri sustenabile, iar aceste obiceiuri stabilesc un ritm între rezolvarea și identificarea problemelor ", subliniază Sennett (3). «Chiar și compozitorii, poeții și scriitorii se consideră adesea meșteri. Anton Cehov a folosit termenul rus «mastersvo» pentru a descrie meseria lui atât ca medic, cât și ca scriitor. La fel, Jorge Luis Borges a considerat scrisul un meșteșug, iar această atitudine se reflectă chiar în titlul prelegerilor ținute de el la Harvard, între 1967 – 1968, publicate sub formă de carte, cu titlul «Acest meșteșug al versului.»(4)

În plus față de folosirea uneltei, măiestria practicării unui meșteșug presupune imaginația mâinilor. Orice practică a meșteșugurilor proiectează o intenție determinată și o viziune imaginată asupra scopului final sau obiectului dorit. Richard Sennett prezintă două argumente de bază despre interacțiunea acțiunilor trupești ale mâinii și imaginației:

> «În primul rând, toate abilitățile, chiar și cele mai abstracte, încep ca practici corporale; în al doilea rând, înțelegerea tehnică se dezvoltă prin puterile imaginației: primul argument se concentrează pe

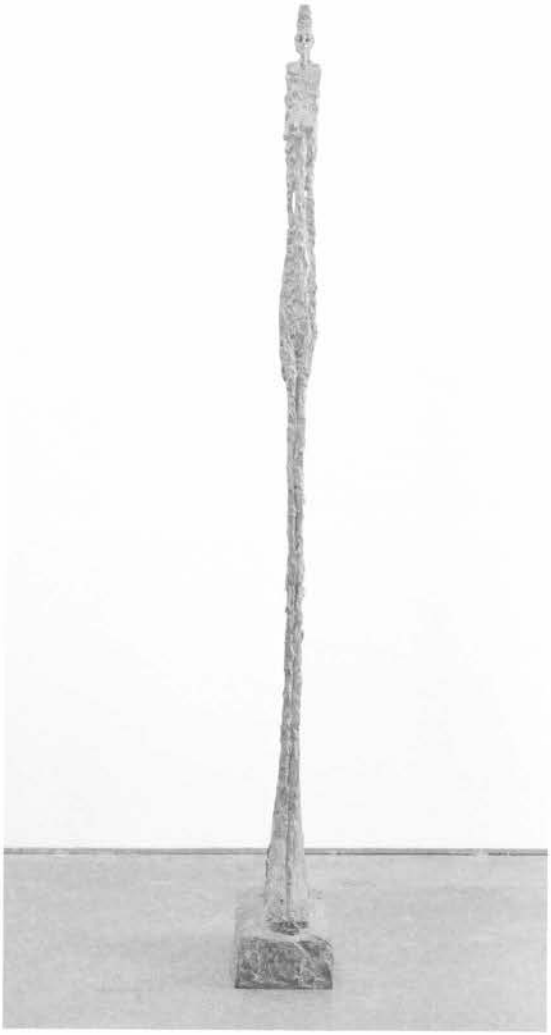
cunoștințele dobândite de mână prin atingere și mișcare. Argumentul despre imaginație începe prin explorarea unui limbaj care încearcă să direcționeze și să ghideze abilitățile corpului.»(5)

Meșterul trebuie să dezvolte relații specifice între gândire și făurire, idee și execuție, acțiune și materie, învățare și performanță, auto-protejare și muncă, mândrie și smerenie. Meșterul trebuie să întrupeze unealta sau instrumentul, să internalizeze natura materialului și, în cele din urmă, s-o transforme în propriul său produs, fie material, fie imaterial. Asemănarea fizică sau «rezonanța» dintre artist / autor și opera sa este adesea surprinzătoare: să ne gândim doar la figura slabă și melancolică a lui Alberto Giacometti și la sculpturile lui solitare, erodate de mers, care se agață timid de suprafața Mamei Pământ prin picioarele lor enorme.

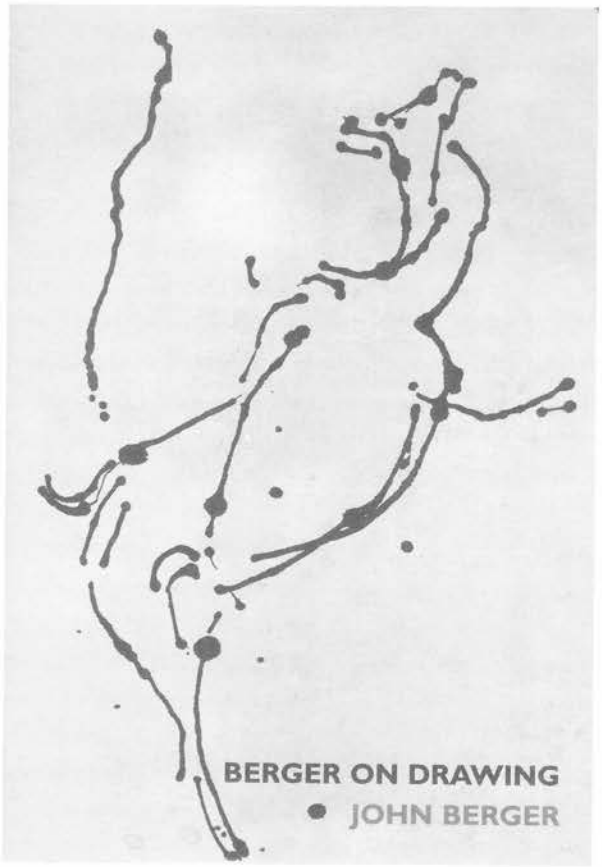
În cartea sa «Berger despre desen», John Berger subliniază această identificare sau îngemănare dintre autor și opera lui în meșteșugul desenului: «Fiecare confirmare sau negație te apropie de obiect, până când în sfârșit te afli, ca să zic așa, în interiorul lui: contururile pe care le-ai desenat nu mai marchează marginea a ceea ce ai văzut, ci marginea a ceea ce ai devenit.»(6)

Tapio Wirkkala (1915–1985), faimosul designer și maestru finlandez, a lucrat efectiv cu orice material, și chiar în rolul său de designer industrial a sculptat matrițele din grafit pentru prototipurile obiectelor sale din sticlă. Controlul său manual perfect a fost exprimat în egală măsură prin tăierea subțire și uniformă a feliilor de pâine de secară finlandeză sau prin eviscerarea unui pește, prin cioplirea unei sculpturi sau macheta pentru un obiect de design și prin desenarea pe tablă a unui cerc perfect cu ambele mâini. El putea să deseneze și să scrie la fel de bine cu ambele mâini și chiar să schimbe creionul de la una dintre mâini la cealaltă, în timp ce scria sau desena o linie. Mâinile lui erau la fel de hotărâte și pricepute în sculptarea unei imense sculpturi din lemn de mesteacăn cu unelte electrice și gravarea unui obiect de sticlă cu o pilă diamantată ca și în desenarea unui timbru poștal minuscul.

Wirkkala explică despre relația sa cu materialele: «A face lucruri cu propriile mele mâini este foarte important pentru mine. Aș putea spune chiar că atunci când sculptez sau modelez materialele naturale, aceasta are un efect aproape terapeutic, mă inspiră și mă conduc către noi experimente. Mă transportă într-o altă lume. O lume în care, dacă vederea nu reușește, vârfurile degetelor mele văd mișcarea și apariția continuă



Alberto Giacometti, «Femeie în picioare», 1948. Turnat 1949.

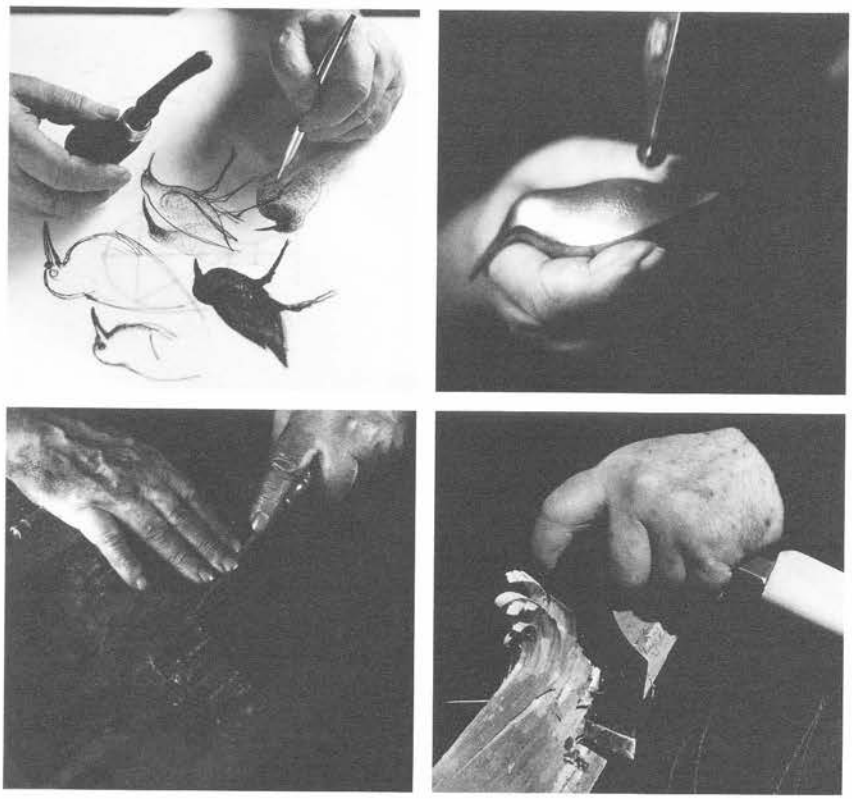


John Berger, Desene din Peștera Chauvet. Coperta cărții lui Berger, «Berger despre desen» (Occasional Press, Aghabullogue Co. Cork, Irlanda, 2007).

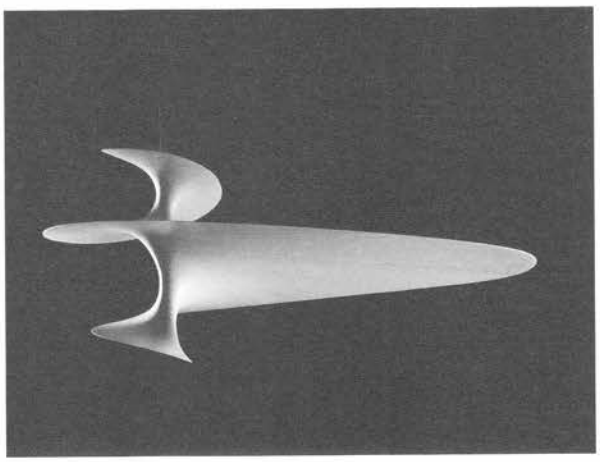
a formelor geometrice.»(7) El a folosit adesea expresia «ochii degetelor», referindu-se la subtilitatea și precizia simțului tactil al mâinilor.

Lucrarea meșteșugarului presupune colaborarea cu materialul folosit. În loc să impună o idee sau formă preconceptă, el trebuie să asculte de material. Brâncuși a fost maestrul formei pure, dar era, de asemenea, profund preocupat de proprietățile firești ale materialelor: «Nu poți face orice vrei, ci ceea ce materialul îți permite. Nu poți face din marmură ceea ce ai face din lemn sau din lemn ceea ce ai face din piatră [...] Fiecare material are propria sa viață și nu poți să distrugi un material viu pentru a face un lucru fără sens, stupid, fără să fii pedepsit. Adică, nu trebuie să încercăm să facem ca materialele să ne vorbească limba, trebuie să înaintăm cu ele până în punctul în care ceilalți îi vor înțelege limba.»(8)

Wirkkala, un alt virtuos al formei, exprimă exact aceleași gânduri: «Toate materialele au propriile legi nescrise. Nu ar trebui să încalci



Mâinile meșterului: Designerul Tapio Wirkkala lucrând la un desen, finisând textura de pe suprafața unei sculpturi din bronz turnat care reprezintă o pasăre, cioplind o matriță de grafit pentru un obiect de sticlă și despicând lemnul cu un topor realizat de el însuși.



Tapio Wirkkala, «Vârtej», lemn laminat de mesteacăn, 140 × 159 cm, 1954.

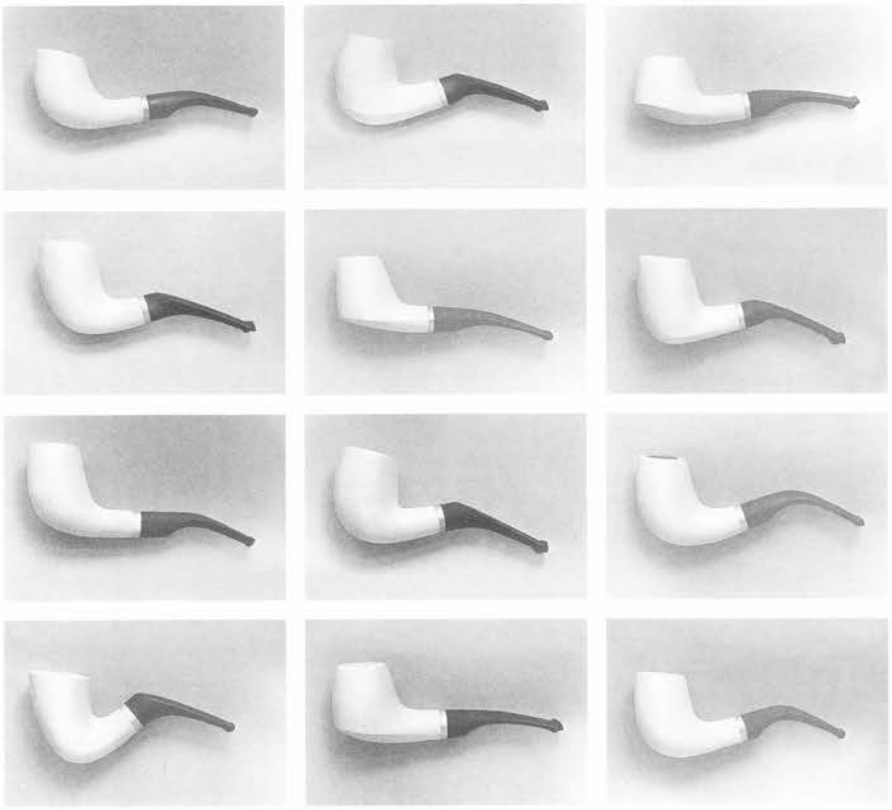
niciodată legea materialului cu care lucrezi. Scopul designerului este să fie în armonie cu materialul. Meșteșugarul are avantajul că, în fiecare etapă a lucrării, materialul este în mâinile sale pentru a fi simțit și manevrat. În industrie, materialul este constant subordonat unor legi și utilaje preplanificate și, odată lucrarea începută, este dificil să se mai facă modificări.»(9)

Sculptorul finlandez Kain Tapper (1930 – 2004) s-a bazat pe senzațiile din palme, mai degrabă decât pe ochii săi pentru a reda fluiditate formei sau ritmul texturii suprafeței din sculpturile sale din lemn și piatră. Îi plăcea să-și șlefuiască bucățile de piatră de la malul unui lac pentru că simțea că orizontalitatea suprafeței apei și definitivitatea liniei orizontului îi ascuțeau vederea și simțul tactil. Basoreliefurile delicate de lemn ale acestuia ar putea fi numite «tablouri tactile», întrucât se adresează mâinii și pielii la fel de mult ca ochiilor.

Într-un alt context, Wirkkala vorbește despre interacțiunea activităților ce implică ambele mâini – desenul și crearea machetelor:

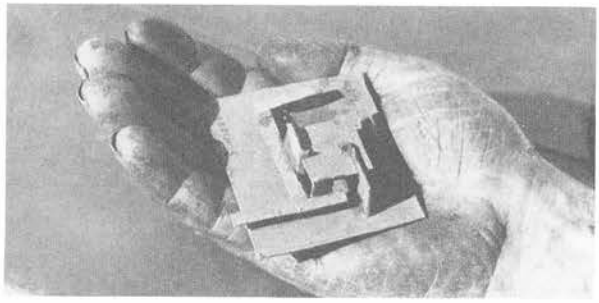
> «Un desen sau o schiță este o idee care oferă baza pentru demararea lucrului. Fac zeci, uneori sute de schițe. Dintre ele le selectez pe cele care oferă un potențial de dezvoltare. Pentru mine este important să văd obiectul ca pe un lucru concret înainte de a-l trimite producătorului. Realizarea machetei este un aspect esențial în lucrul meu. Îl produc dintr-un material solid. Nu fac doar unul, ci mai multe machete pe care să le pot compara și apoi să aleg unul pentru a continua să lucrez. În acest fel, ideea devine mai clară și greșelile sunt mai evidente.»(10)

Sculpturile și basoreliefurile din lemn ale lui Kain Tapper sunt produse ale simțului tactil al mâinilor sale și al simțului muscular al corpului său, în aceeași măsură în care sunt produse ale aspirațiilor vizuale. Kain Tapper, «Vânt», lemn de mesteacăn, 120 × 120 cm, 1964. Muzeul de artă Amos Andersson, Helsinki.



Un adevărat meșter nu este limitat de o singură idee deoarece ideea formală dă naștere de cele mai multe ori unui mare număr de variațiuni.

Tapio Wirkkala, modele de pipe, «meerschaum» (spumă de mare) și nailon, 1974–1976.



Machetele arhitecturale pot fi minuscule, dar servesc drept instrumente de proiectare semnificative în concretizarea ideilor.
Gerrit Thomas Rietveld, Pavilionul de sculptură Sonsbeek, Arnhem, 1954.
O schiță a proiectului într-o machetă minusculă ținută în mână de arhitect.

Chiar și în epoca proiectării asistate de computer și a modelării virtuale, machetele fizice sunt ajutoare incomparabile în procesul de proiectare a arhitectului și proiectantului. Macheta fizică tridimensională vorbește mâinii și corpului la fel de puternic ca și ochiului, iar procesul de construire a unei machete simulează procesul de construcție.

Machetele sunt utilizate pentru o varietate de scopuri: sunt o modalitate de a schița rapid esența unei idei; un mijloc pentru gândire și lucru, de concretizare sau clarificare a propriilor idei; un mijloc de prezentare a proiectului beneficiarului sau autorităților; și o modalitate de analiză și prezentare a esenței conceptuale a proiectului. Machetele sunt, de asemenea, utilizate pentru a studia aspecte specifice ale proiectelor arhitecturale, precum iluminatul sau calitățile acustice. Macheta concretizează și externalizează ideile: scara frecvent diminutivă a machetei și externalizarea observatorului invită și permite identificarea și judecarea unor aspecte care altfel se pierd neobservate. Macheta îl ajută pe arhitect să se gândească la proiect în integralitatea sa spațială, după cum recomandă Henry Moore. Pe lângă scopul principal al medierii și facilitării procesului de proiectare în sine, machetele de arhitectură sunt deseori concepute și produse ca obiecte de artă semi-independente sau, cel puțin, de apreciere estetică (11).

MĂIESTRIA ÎMPĂRTĂȘITĂ CU CEILALȚI

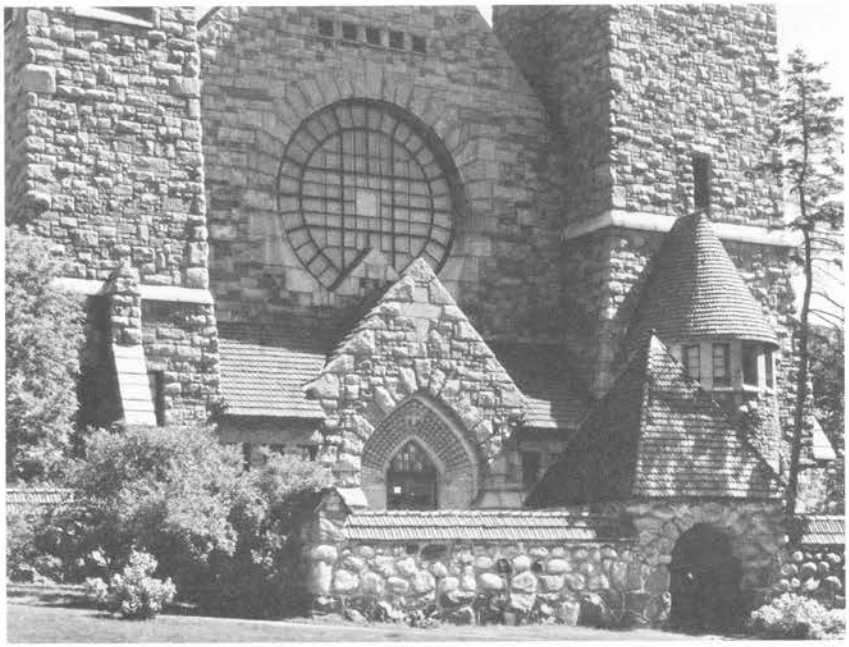
În timp ce desenează, un designer sau un arhitect matur nu se concentrează asupra liniilor desenului, întrucât vede cu mintea obiectul propriu-zis și prin aceasta ține obiectul în mână sau ocupă spațiul proiectat. Ca urmare a transferului mental de la actualitatea desenului sau a machetei

Machetele arhitecturale sunt uneori construcții enorme în care se poate intra, în special în cazul modelelor de testare acustică pentru sălile de concert.
Eero Saarinen și Cesar Pelli, cu macheta terminalului Trans World Airlines, din aeroportul John F Kennedy, New York, SUA, 1956–1962.

la materialitatea reală a proiectului, imaginile cu care avansează proiectantul nu sunt simple redări vizuale; ele constituie o realitate completă, haptică și multisenzorială a imaginatului. Arhitectul se mișcă liber în structura imaginată, oricât de mare și complexă ar fi, de parcă s-ar plimba printr-o clădire în care atinge toate suprafețele și simte materialitatea și textura lor. Acest nivel de intimitate este foarte dificil, dacă nu chiar imposibil, de simulat prin proiectare și machete 3D.

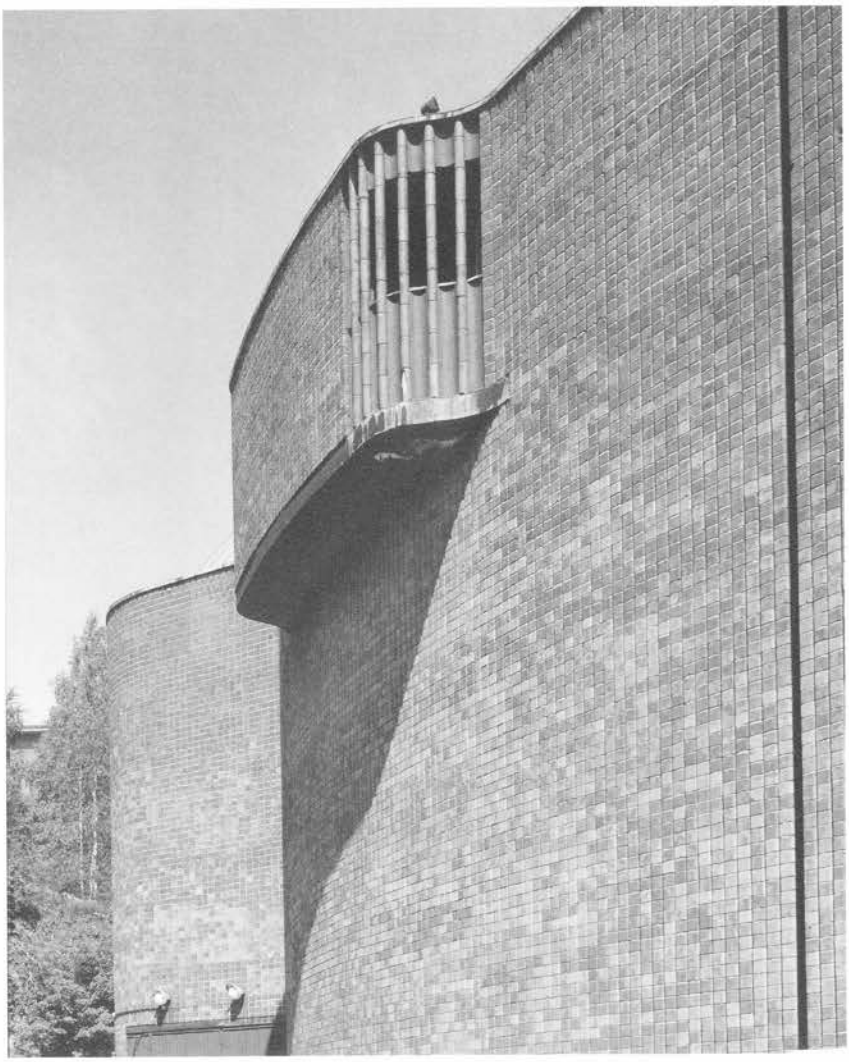
Desenele și machetele au scopul dublu de a facilita procesul de proiectare și de a-ți putea transmite ideile celorlalți. Schițele, în final, transferă instrucțiunile conceptului proiectului către meșteri și constructori în scopul executării. Un element magic rezidă chiar și în această fază finală de comunicare a instrucțiunilor de execuție, considerată de obicei o simplă necesitate care presupune doar precizie și claritate a logicii în comunicare. De multe ori m-am minunat de zidurile de piatră naturală ale Catedralei din Tampere, a lui Lars Sonck (1870 – 1956), care par să emane un sentiment extraordinar de atenție și grijă, după cum reiese din fiecare piatră aleasă și așezată la locul ei, într-o stare de inspirație sau extaz. Vibrând de lumină și exprimând întreaga istorie a tradiției clădirilor de cărămidă, zidurile de cărămidă roșie ale Primăriei Säynätsalo a lui Alvar Aalto (1948–1952), Universitatea Jyväskylä (1952–1957) și alte clădiri din «perioada roșie» proiectează într-un mod asemănător o invitație tactilă puternică care vorbește despre actul de a zidi cu cărămidă și de atingerea locului, în timp ce aceleași cărămizi folosite pentru o clădire vecină proiectată de un arhitect mai puțin înzestrat par suprafețe inerte, confecționate din elemente de construcție fabricate în masă.

Se zice despre marele arhitect suedez Sigurd Lewerentz (1885–1975) că obișnuia să ajungă pe sit la bisericile St. Mark din Bjorkhagen (1956–1960)

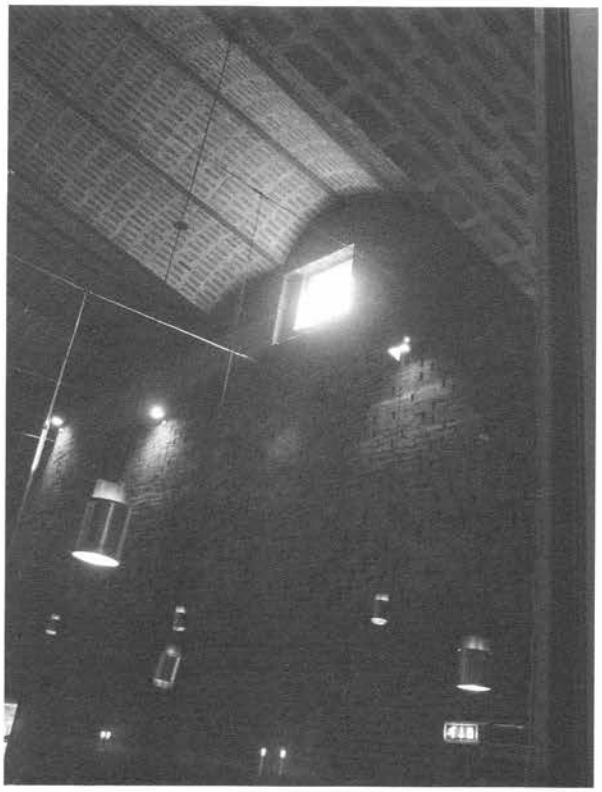


Adesea, până și execuția materială a clădirilor valoroase inspiră privitorul.

Lars Sonck, Catedrala din Tampere, Finlanda, 1902–1907.



Perete realizat din cărămidă special concepută pentru a permite atât suprafețe curbe convexe, cât și concave. Zidul de cărămidă transmite un sentiment rar de autoritate și atemporalitate. Sala de proiecție care iese din volumul principal este o improvizație târzie a arhitectului în cursul proiectării.
Alvar Aalto, Casa de Cultură, Helsinki, Finlanda, 1952–1958.



Cărămizile aparente din bisericile târzii ale arhitectului Sigurd Lewerentz vorbesc despre materialitatea muncii manuale.
Sigurd Lewerentz, Biserica St. Mark, Björkhagen (Stockholm), Suedia, 1956–1960.

și St. Peter din Klippan (1963–1966) dimineața devreme, când tocmai își începeau lucrul zidarii și, din scaunul său, indica cu umbrela câte o cărămidă din grămada de cărămizi, apoi locul destinat ei în zidul aflat în lucru.

În pereții și bolțile Lewerentz, cu rosturi mari și albe, fiecare cărămidă își menține individualitatea, iar grosimea zidăriei exprimă materialitatea lucrului; se poate aproape simți mirosul de transpirație și sporovăiala zidarilor. Se spune despre Lewerentz că i-a mințit pe cărămidari că suprafețele de cărămidă vor fi tencuite; în caz contrar, zidarii nu ar fi fost de acord să execute asemenea lucrări brutale de zidărie, ghidându-se după cerințele profesionale de astăzi, de înaltă calitate. Indiferent dacă acest lucru este adevărat sau nu, povestea subliniază importanța intenției și a comunicării umane intime, chiar și în lucrări care par mecanice.

Majoritatea designerilor – cum ar fi artiștii ceramiști sau designerii de mobilă, ca să nu mai vorbim de arhitecți – realizează rareori obiectele pe care le proiectează ei înșiși. În consecință, ei trebuie să înțeleagă posibilitățile și limitele materiilor și ale meșteșugurilor și să comunice ideile

și intențiile lor meșterului de specialitate ale cărui mâini devin mâinile surogate ale proiectantului în executarea lucrării. Arhitectul are nevoie adesea de o întreagă armată de mâini surogat, atât în atelier, cât și pe sit, pentru a-și executa lucrările. În ceea ce privește obiectele unice de sticlă pe care Tapio Wirkkala le-a proiectat pentru Venini la Veneția, designerul finlandez a colaborat cu cunoștințele și abilitățile acumulate la fabricile Murano de numeroase generații de meșteri sticlari. Cunoașterea comună a materialului, ambiția împărtășită de a duce meșteșugul la limita posibilităților de care dispune și a abilității personale și logica lucrului în sine a furnizat sintaxa limbii nescrise dintre designerul finlandez și producătorul venețian. De fapt, colaboratorul designerului a fost tradiția fără vârstă a artei sale, mai degrabă decât orice meșter individual.

Înainte credeam că sarcina arhitectului era să proiecteze structuri și detalii cât mai ușor de executat. După ce mi-am dat seama că fiecare profesionist serios are ambiția și mândria sa, mi-am schimbat complet punctul de vedere. Meșteșugarii îndemânatici și constructorii doresc să facă față provocărilor și, în consecință, munca trebuie să îndeplinească întregul potențial al producătorului pentru a oferi inspirația și satisfacția dorite. Munca prea simplă și repetitivă ucide ambiția, stima de sine, mândria și, în sfârșit, însuși meșteșugul. Cel mai important este că măiestria colaborativă necesită respect reciproc. Alvar Aalto a fost un maestru în comunicarea sa cu diverși profesioniști și meșteșugari implicați în producțiile sale variate. Academicianul foarte respectat vorbea ca unor egali tâmplarului și zidarului și i-a inspirat să-și internalizeze munca și ca fiecare să-și realizeze lucrul la limita capacităților sale profesioniste.

Stăpânirea unui meșteșug personal îl ajută pe proiectant și arhitect să înțeleagă nuanțele altor proiecte și, înainte de toate, să respecte experiența și abilitatea deosebită a meșterului care execută designul. În plus, deprinderea oricărei abilități presupune o binevenită atitudine de smerenie. Aroganța nu se potrivește cu o abilitate adevărată.

ARHITECTURA CA MEȘTEȘUG

Profesia de arhitect era în mod tradițional considerată un meșteșug, sau aproape de noțiunea de meșteșug. Ideile arhitecturale au fost create în strânsă interacțiune cu construcția fizică reală a șantierului, iar desenele nu au apărut ca mijloc de proiectare arhitecturală până în perioada Renașterii (12). Înainte de aceasta, arhitectura era văzută ca o ocupație

Tapio Wirkkala a colaborat cu meșterii fabricii de sticlă Venini din Murano, iar această interacțiune a ridicat pe noi culmi vechea artă a sticlei venețiene. Obiectele din sticlă ale lui Wirkkala concepute pentru Venini aduc un omagiu îndelungatelor tradiții ale artei sticlăriei venețiene.
Tapio Wirkkala, platou «Coreano», 40 cm diametru. Suflat liber, în culori suprapuse răsucite, turcoaz și verde crud.

manuală, alături de pictură și sculptură. Pentru a ridica aceste arte manuale și mecanice la nivelul «artelor liberale» – aritmetica, geometria, muzica și astronomia – care au format quadriviumul artelor matematice, aceste practici aveau nevoie de un fundament teoretic serios, adică matematic, ceva ce se găsea la vremea aceea în teoria muzicii (13).Esența arhitecturii se găsea în mare parte în practicile tehnice, așa cum sunt transmise, de exemplu, prin tratatul minunat al lui Vitruvius (84–14 î.Hr.), «De architectura libri decem» (Cele zece cărți despre arhitectură).

Pe lângă conceperea noului principiu structural pentru cupola eliptică a catedralei Santa Maria del Fiore din Florența (1417–1446), cu un diametru de 43 de metri și înaltă de 115 metri, ridicată din două semisfere concentrice, întărite cu cercuri de fier, fără stâlp de susținere central. Filippo Brunelleschi, un ceasornicar prin pregătirea sa inițială, a trebuit să inventeze și toate dispozitivele pentru transportarea unor blocuri uriașe de piatră și ridicarea acestora la înălțimile amețitoare ale cupolei. De asemenea, trebuie să ne amintim că maeștrii arhitecți ai Renașterii au fost, de obicei, atât pictori, cât și sculptori.

În unele țări, cum ar fi Danemarca, o cale alternativă pentru profesia de arhitect a existat în mod tradițional prin unele dintre meșteșugurile din construcție, cum ar fi zidăria din cărămidă, tâmplăria sau confecționarea de mobilier. Conexiunea cu șantierul și procesele de construcție au fost, de asemenea, în mod tradițional apropiate de profesia de arhitect până în epoca modernă care a subliniat, totuși, specializarea și separarea în consecință a arhitectului de munca fizică a construcției. Faptul de

Studenții de la arhitectură execută structuri experimentale din lemn la Ghost International Architectural Laboratory inițiat și coordonat de Brian MacKay-Lyons, în Nova Scotia. Tabăra de construcție a avut loc în fiecare vară începând din 1994. Ghost 7, 2006.

a fi ucenic pe șantier constituia o parte obligatorie a educației arhitecturale, și dacă arhitecții au practicat adesea o meserie, desen, pictură sau sculptură ca hobby sau un mijloc de a dobândi abilități manuale și de a efectua experimente formale, au consolidat legătura dintre practica arhitecturală profesională și contextul construirii unei clădiri între idee și materie, formă și execuția ei.

În deceniile postbelice, accentul pus pe aspectul intelectual în educația arhitecturală și distanțarea practică și mentală tot mai mare între biroul arhitectului și șantier au slăbit decisiv esența meșteșugului din opera arhitectului. Astăzi arhitectul lucrează de obicei de la distanța biroului de arhitectură prin desene și specificații verbale, la fel ca un avocat. În loc să fii cufundat direct în procesele materiale și fizice de realizare. În plus, creșterea specializării și divizării muncii în practica arhitecturală în sine a fragmentat entitatea tradițională a identității de sine a arhitectului, a procesului de lucru și a rezultatului final. În cele din urmă, utilizarea computerului a rupt conexiunea senzorială și tactilă dintre imaginație și obiectul designului.

Tipul de arhitectură design-build, în special în Statele Unite – cum ar fi Rural Studio al lui Sam Mockbee, din Alabama, biroul lui Rick Joy, din Arizona și al lui Dan Rockhill's, din Kansas – au reintrodus conexiunea intimă între proiectare și construcție, gândire și confecționare. Arhitectura

MINISTERE DE LA CULTURE, DE LA COMMUNICATION, DES GRANDS TRAVAUX ET DU BICENTENAIRE
ART KANAK
DE JADE ET DE NACRE
29 septembre - 31 décembre 1990
Musée national des arts africains et océaniens
293 avenue Daumesnil
75012 Paris
Réunion des musées nationaux

Renzo Piano subliniază «ciclicitatea» procesului său de proiectare – trecerea repetată de la schiță la desen, la construirea machetelor și testare, și apoi reluarea parcursului.
Renzo Piano, schiță pentru Centrul Cultural JM Tjibaou din Nouméa, New Caledonia, Canada, 1990.

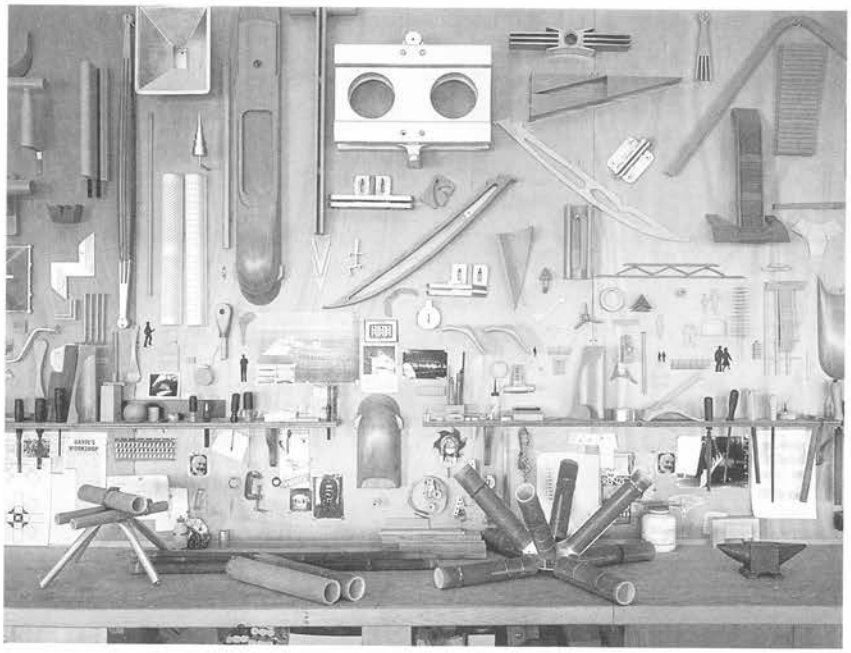
tip design-build aduce din nou execuția și detaliul în controlul deplin al proiectantului și elimină la modul potențial conservarea și nepăsarea firmelor de construcții din zilele noastre. Rockhill Studio 804 și Brian MacKay-Lyons Ghost International Laboratory Architectural, din New Scotia, exemplifică demersuri de arhitectură care au drept scop unirea educației arhitecturale, din nou, cu practicile și procesele lucrului fizic.

Micile birouri de arhitectură din întreaga lume îmbracă adesea un etos de tip meșteșugăresc și mențin o legătură intimă și tactilă cu lucrarea. Renzo Piano este cu siguranță unul dintre cei mai sofisticați arhitecți high-tech de astăzi, dar a păstrat în mod voit abordarea unui meșteșugar în procesul de proiectare, experimentare și construcție. Piano explică metodele sale meșteșugărești de lucru după cum urmează: «Începi prin schițe, apoi faci un desen, apoi faci o machetă, apoi te întorci la realitate – mergi pe sit – și apoi te întorci la desen. Creezi un fel de ciclicitate între desen și realizare, pendulând mereu între cele două.»(14) Abordarea

arhitectului aici pare să fie apropiată de metoda de lucru a meșteșugarului artizanal, așa cum este exemplificată de Tapio Wirkkala. Aspectul important al procesului este «ciclicitatea» lui, trecerea constantă a punctelor de vedere de la idee la schiță, machetă, la un test la scară reală și apoi reluarea parcursului. Ca urmare a acestui proces dificil și complex, clădirea există ca o construcție mentală imaterială completă cu mult înainte de începerea lucrărilor efective de construcție. De fapt, clădirea a fost adesea construită și testată ca o construcție mentală în mai multe variante înainte de alegerea conceptului final.

Repetarea neobosită este o caracteristică esențială a modului de lucru al lui Renzo Piano. «Acest lucru este foarte tipic în abordarea meșteșugarului. Gândești și faci în același timp. Desenezi și faci. Desenul [...] este revizuit. Îl faci, îl refaci și îl refaci din nou.»(15) Piano și-a numit în mod corespunzător biroul său «Renzo Piano Building Workshop» («Atelierul de construcție al lui Renzo Piano»), pentru a reflecta ideea de lucru în echipă și pentru a sugera lunga tradiție a atelierelor de meșteri și artiști din evul mediu, aflate în relația strânsă dintre maestru, ucenic și lucrare. Atmosfera unui fel de atelier de breaslă medievală face distincția între biroul lui Piano, în care se oglindesc materialitatea și senzorialitatea lucrurilor, precum și munca fizică, și un birou de arhitectură de afaceri, bine pus la punct și steril, de tipul celor întâlnite astăzi.

În opinia mea, legătura cu procesele de construcție continuă să fie o provocare pentru gândire, iar astăzi un arhitect înțelept caută prietenii adânci cu meșteșugari, artizani și artiști, pentru a-și reconecta modul de gândire și lumea intelectualizată la sursa tuturor cunoștințelor adevărate: lumea reală, materială și serioasă, și înțelegerea senzorială și întrupată a acestor fenomene fizice.



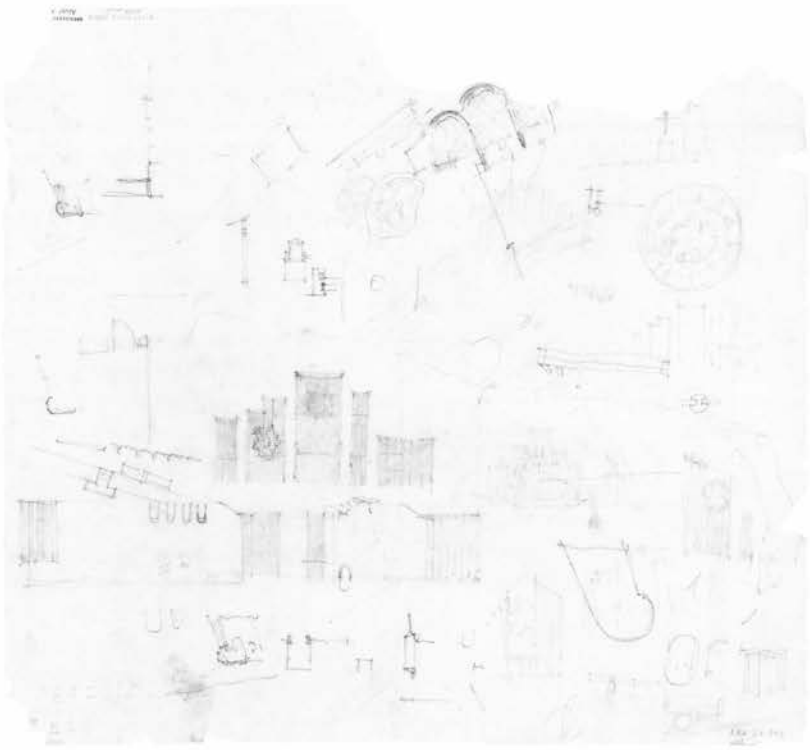
Machete și prototipuri, în
atelierul Renzo Piano Building.

REFERINȚE:

1. Martin Heidegger, *What calls for thinking*, [«Ce ne îndeamnă să gândim?»], *Basic Writings*, [*Scrieri esențiale*], Harper & Row, New York, 1977, p. 357
2. Michel Serres, *Cele cinci simțuri*, citat de Steven Connor în «Michel Serres' Five Senses», [«Cele cinci simțuri ale lui Michel Serres»], *Empire of the Senses*, [*Imperiul simțurilor*], David Howes, Berg Publishers, Oxford și New York, 2005, p. 311
3. Richard Sennett, *The Craftsman*, [Meșteșugarul], Editura Yale University, New Haven și Londra, 2008, p. 9
4. Jorge Luis Borges, *This Craft of Verse*, [Acest meșteșug al versului], Editura Harvard University, Cambridge, Massachusetts și Londra, Anglia, 2000
5. Sennett, *op. cit.*, p 35.
6. John Berger, *Berger On Drawing*, [Berger despre desen], ediție revizuită de Jim Savage, Occasional Press, Aghabullogue Co. Cork, Irlanda, 2007, p. 3
7. Citat de Juhani Pallasmaa în «The World of Tapio Wirkkala», *Tapio Wirkkala: Eye, Hand and Thought*, [Tapio Wirkkala: ochi, mână și gând], Taideteollisuusmuseo, Editura Werner Söderström Oy, Helsinki, 2000, p. 21
8. Citat de către Dorothy Dudley în «Brâncuși», *Dial 82* (February 1927), p. 124. Citat de Eric Shanes în *Brâncuși*, Editura Abbeville, New York, 1989, p. 106
9. Citat de Pallasmaa, p. 22
10. Citat de Pallasmaa, p. 21
11. Vezi studiul despre machete de arhitectură: Mark Morris, *Models: Architecture and the Miniature*, [Machete: arhitectura și miniaturile], Wiley Academy, Chichester, Anglia, 2006
12. Vezi studiul despre nașterea desenului de arhitectură: Cammy Brothers, *Michelangelo, Drawing, and the Invention of Architecture*, [Michelangelo, desenul și inventarea arhitecturii], Editura Yale University, New Haven și Londra, 2008
13. Rudolph Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, [Principii arhitecturale în epoca Umanismului], Editura Random House, New York, p.110
14. Citat de Sennett, *op. cit.*, p. 40
15. Citat de Sennett, *op. cit.*, p. 40

Capitolul 3:

Contopirea dintre ochi, mână și minte



În explorarea creativă, acțiunile mâinii, ochiului și minții se contopesc într-un unic proces de scanare semi-inconștientă. Aici, atenția arhitectului continuă să treacă alternativ de la plan la secțiune și diverse detalii, înainte și înapoi. Alvar Aalto, schițe timpurii pentru Biserica celor trei cruci de la Vuoksenniska, Imatra, Finlanda, probabil 1955. Creion pe hârtie.

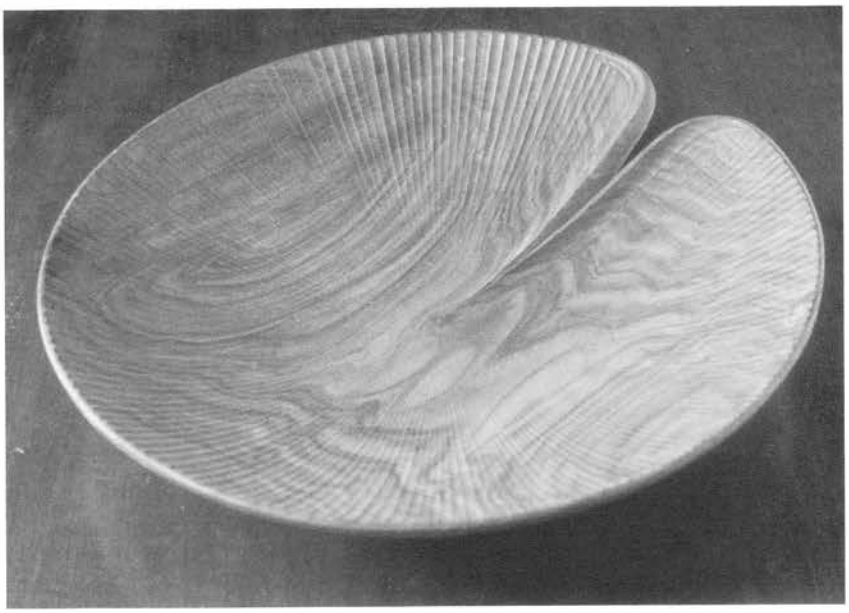
«Această imagine [a modelului artistului] mi se dezvăluie ca și cum fiecare linie de cărbune șterge de pe geam o parte din ceața care până atunci mă împiedicase să o văd [...] dincolo de pâcla acestei imagini incerte, pot să simt o structură de linii solide. Această structură îmi eliberează imaginația care lucrează la următoarea ședință, în conformitate cu inspirația care vine atât din structură, cât și direct de la model. [...] Desenele care conțin toate observațiile subtile făcute în timpul lucrului provin dintr-o frământare interioară, ca niște bule într-un iaz.»

HENRI MATISSE (1)

EXPERIMENTAREA Ș ARTA JOCULUI

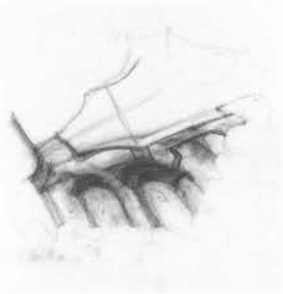
David Pye împarte meșteșugul în două categorii, în cartea sa «Natura și Arta meșteșugului»: «meșteșugul riscului» și «meșteșugul siguranței». Prima atitudine față de meșteșug «înseamnă că, în orice moment, indiferent dacă este vorba despre neatenție, inexperiență sau accident, meșteșugarul poate să strice lucrarea». În cea de-a doua abordare, «calitatea rezultatului este predeterminată și nu depinde de controlul operatorului». David Pye, el însuși un meșter desăvârșit al obiectelor iscusite din lemn, concluzionează: «Toate lucrările oamenilor care au fost admirate cel mai mult de la începutul istoriei noastre au fost realizate prin meșteșugul riscului, doar ultimele trei sau patru generații au fost exceptate.»(2)

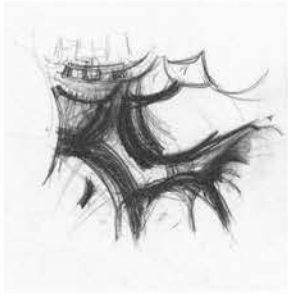
Această incitantă separare a meșteșugurilor în două categorii, împreună cu conotațiile lor etice distincte, se aplică și astăzi practicilor arhitecturale. Majoritatea practicilor contemporane aplică metode și soluții standard, bine stabilite și testate, pe parcursul activității lor, în timp ce birourile mai ambițioase și mai curajoase tind să experimenteze cu noi structuri, forme, materiale, detalii și combinații ale acestora. Aceste birouri sunt dispuse să utilizeze un «meșteșug al riscului». «Riscul» implică, de obicei, incertitudinea mentală a avansării pe căi necunoscute, deoarece riscurile reale în legătură cu siguranța, durabilitatea, aspectul și altele asemenea pot fi de obicei reduse prin experiența lucrului, calcule atente, cercetare, experimentare și teste de laborator sau prototipuri. Riscul este îndreptat către propria persoană a arhitectului, valorile, credințele și ambițiile acestuia – adică însăși identitatea de sine ca arhitect și profesionist. Starea creatoare este condiționată de imersiunea haptică în care mâna explorează, caută și atinge aproape independent. Arhitectul



«Meșteșugul riscului», în care o singură alunecare greșită a uneltei ar distruge întreaga lucrare. David Pye, vas din lemn de nuc englezesc.

Căutare tactilă prin schițare. Două schițe timpurii pentru forma non-geometrică a proiectului arhitectural. Raili și Reima Pietilä, Biserica Kaleva, Tampere, Finlanda, competiție 1959, execuție 1964–6. Două schițe de început, în cărbune.





finlandez Reima Pietilä (1923–93) a comparat procesul de creație cu actele de vânătoare și pescuit; nu poți fi sigur ce urmează să prinzi sau dacă vei prinde ceva până la urmă. Metoda de lucru a lui Pietilä a fost o împletire stranie între explorările lingvistice și cele vizuale; desenele lui par că sunt o sondare cu ajutorul cuvintelor inventate, în timp ce limbajul său vorbit și scris deseori proiectează caracteristici ale schițelor vizuale. Atât liniile, cât și cuvintele sale sondează și modelează contururile unui teritoriu necunoscut. Studiile asupra morfologiei caracteristice a peisajelor finlandeze i-au dezvăluit adesea limbajul formal, structura, textura și ritmurile proiectelor sale (3).

Alvar Aalto oferă o perspectivă rară și intimă asupra procesului creativ asociativ și experimental al unei minți geniale, indicând rolul seminal al mâinii absente care schițează și jocul său aparent inconștient și lipsit scop.

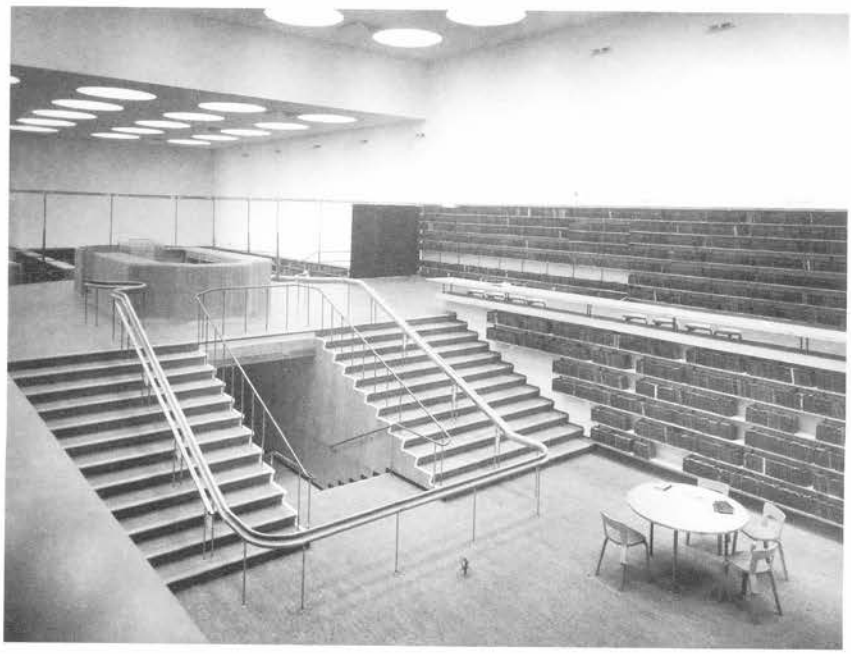
> Așa lucrez eu – uneori destul de instinctiv. Pentru un timp, uit întregul labirint de probleme, după ce sentimentul responsabilității și nenumăratele cereri pe care le implică s-au scufundat în subconștientul meu. Trec apoi la o metodă de lucru care seamănă foarte mult cu arta abstractă. Pur și simplu, desenez instinctiv nu sinteze de arhitectură, ci ceea ce sunt uneori compoziții destul de copilărești și, în acest fel, pe o bază abstractă, ideea principală se conturează treptat, ca un fel de substanță universală care mă ajută să aduc armonie între numeroasele componente contradictorii (4).

Felul în care Aalto abordează designul accentuează faptul că în procesul de creație conștiința focalizată trebuie să fie relaxată pentru un timp și înlocuită de un mod de scanare mentală întrupat și inconștient. Ochiul și lumea exterioară sunt estompate pentru o clipă, pentru a putea interioriza și întrupa conștiința și vederea.

Alvar Aalto, schițe de început cu «un peisaj montan fantastic, cu părtii luminate de mai mulți sori», în timpul procesului de proiectare pentru Biblioteca orașului Viipuri, Viipuri, Finlanda, 1927–35.

Când am proiectat Biblioteca din orașul Viipuri (și am avut destul de mult timp la dispoziție – o perioadă de cinci ani), am petrecut perioade îndelungate căutând direcția mea, așa cum era, prin desene naive. Am desenat tot felul de peisaje montane fantastice, cu părtii luminate de mai mulți sori în diferite poziții, care au conturat treptat conceptul principal al clădirii. [...] Desenele mele copilărești au fost legate doar indirect cu gândirea arhitecturală, dar au dus până la urmă la o împletire între secțiune și planul parterului și la un fel de unitate a construcției pe orizontală și pe verticală (5).

Schițele semi-conștiente ale lui Aalto reprezentând «peisaje montane» și «mai mulți sori» l-au condus în cele din urmă la forma bibliotecii constând din niveluri intermediare în trepte și dintr-un total de 57 de luminatoare conice cu un diametru de 1,8 metri care împiedică lumina directă



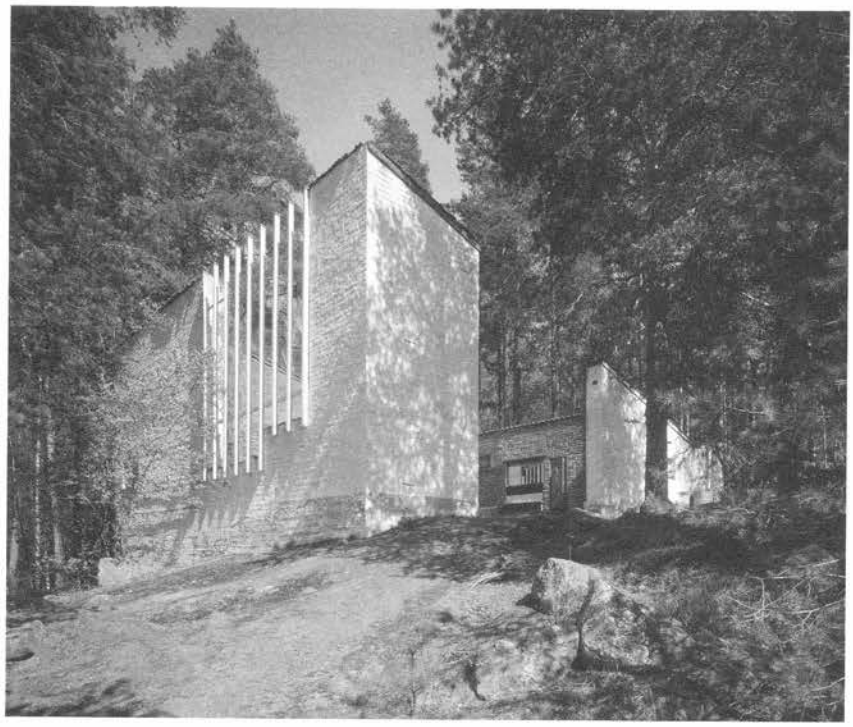
Alvar Aalto, Biblioteca orașului Viipuri, Viipuri, Finlanda, 1927–35.
Sala de lectură cu zona de intrare la partea inferioară, zona înălțată pentru biroul de împrumut, și luminatoarele circulare care au apărut prin mâzgăliturile sale cu peisaje montane imaginare.

a soarelui la unghiul maxim de 52 de grade sau mai puțin. Proiectul care s-a născut din mâzgălituri făcute cu o minte absentă s-a transformat într-unul dintre proiectele arhitecturale reprezentative ale Funcționalismului. Aalto obișnuia să schițeze pe hârtie de calc subțire pe care să o poată suprapune în fâșii interminabile și să continue schițarea într-un mod asemănător metodei «trenului gândirii» sau «scrierii automate». Aceste fâșii de calc deschid o punte către felul în care Aalto gândea lucrul, sărind alternativ de la întreg la fragmente, de la plan și secțiune la detalii, calcule de bază ale măsurătorilor și zonelor sau notațiilor verbale. Uneori, în mijlocul lucrului pentru un anumit proiect, mintea lui pare să zboare un timp spre un proiect complet diferit – sau, poate, o piesă de mobilier sau corp de iluminat. Schițele lui Aalto arată în mod concret neliniaritatea procesului de proiectare și aspectul esențial al alternării atenției între diverse scări și aspecte ale unui proiect, în mod asemănător, de fapt, cu ceea ce mărturisea Renzo Piano. În plus față de fluiditatea procesului său creativ, schițele lui Aalto demonstrează și colaborarea esențială perfectă între ochi, mână și minte.

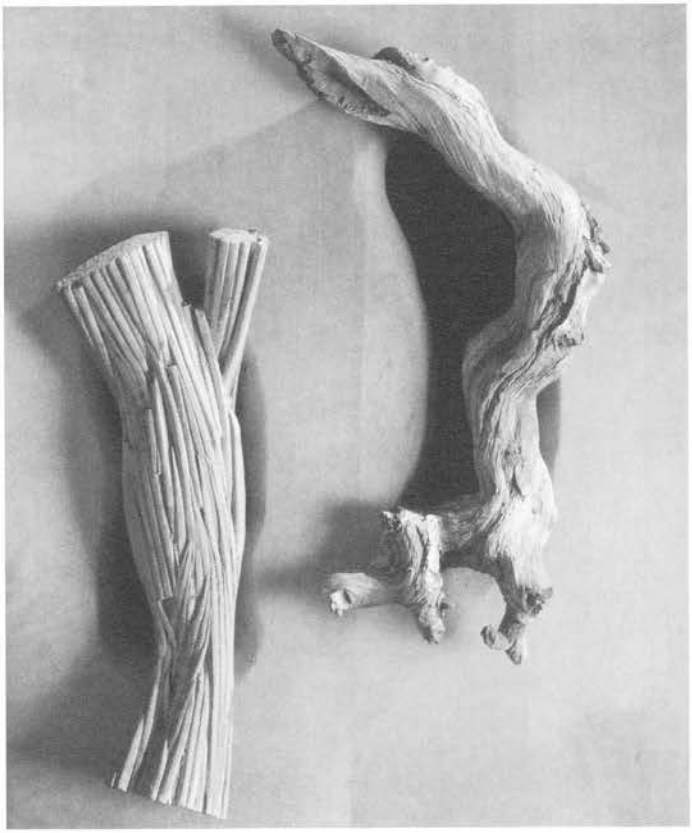
În contextul casei sale experimentale de la Muuratsalo (1952–3), Aalto subliniază importanța experimentării și a jocului în metoda sa de proiectare, subliniind în același timp sentimentul responsabilității:

> [Am] o convingere fermă și un sentiment instinctiv că în mijlocul epocii noastre muncitoare, calculate și utilitariste, trebuie să credem în continuare în importanța crucială pe care jocul o are atunci când construim o societate pentru ființele umane, pentru acei copii mari. Aceeași idee, într-o formă sau alta, cu siguranță se află în spatele gândirii fiecărui arhitect responsabil. O concentrare unilaterală asupra jocului, însă, ne-ar conduce să ne jucăm cu forme, structuri și, în cele din urmă, cu corpul și sufletul altor oameni; asta ar însemna tratarea jocului ca pe o glumă [...] trebuie să combinăm cercetarea serioasă de laborator cu mentalitatea jocului sau invers. Numai atunci când părțile constructive ale unei clădiri, formele derivate din ele în mod logic și cunoștințele noastre empirice sunt [sic] colorate cu ceea ce am putea numi în mod serios arta jocului, abia atunci suntem pe calea cea bună. Tehnologia și economia trebuie să fie întotdeauna îmbinate cu poezia care însuflețește viața (6).

Casa Experimentală este o încercare la nivel conceptual sau filosofic, precum și în utilizarea materialelor și a detaliilor. Casa de vară construită



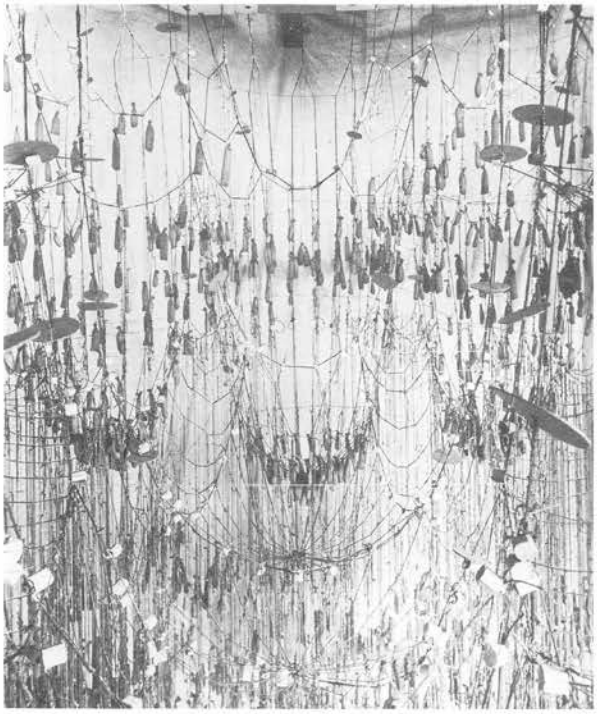
Alvar Aalto și-a conceput propria casă de vară în mod intenționat ca pe un experiment arhitectural și, prin urmare, a numit-o «Casa Experimentală».
Alvar Aalto, Casa Experimentală, Muuratsalo, Finlanda, 1952–3.



Alvar Aalto a efectuat numeroase încercări cu diferite metode de îndoire a lemnului; pe lângă faptul că erau experimente tehnice, erau concepute ca obiecte artistice.

Experiment de îndoire a lemnului, pune alături o bucată de copac și un «copac artificial», lemn de mesteacăn, 47,5 × 37,5 cm, 1947.

Antoni Gaudí și-a studiat structurile arhitecturale prin machete suspendate. Fotografiile machetelor au fost întoarse cu capul în jos pentru a examina structurile reale în compresiune.
Machetă de studiu pentru biserica din Colonia Güell. Arhiva Mas Barcelona.



din cărămidă în peisajul lacului finlandez, într-o regiune în care tipologia clădirilor este predominant cea a construcțiilor din lemn, reflectă imaginea unei case în stilul mediteranean cu atrium; proiectul conține și experimente pentru diversele utilizări ale cărămizii și plăcilor ceramice, fundații de formă liberă pe stânci naturale, un sistem de susținere liber, încălzire solară și «efectul estetic al plantelor»(7).

Experimentele sculpturale ale lui Alvar Aalto legate de diferite metode de curbare ale lemnului, care au fost realizate în timp ce dezvolta mobilierul din lemn curbat, în anii 1930 și începutul anilor 1950, demonstrează rolul experimentării artistice semi-independente în design. Pe de altă parte, celebrele experimente structurale inversate ale lui Antoni Gaudi arată cum pot fi folosite modelele fizice concepute pentru a defini performanța și forma unei structuri arhitecturale. Experimentele actuale realizate de Mark West în cadrul Facultății de Arhitectură de la Universitatea din Manitoba, pe structuri de beton turnate în matrițe de pânză, continuă această linie de a concepe noi idei structurale prin experimentarea directă cu materialul; procesele de fabricație dau naștere la formulări teoretice și nu invers.

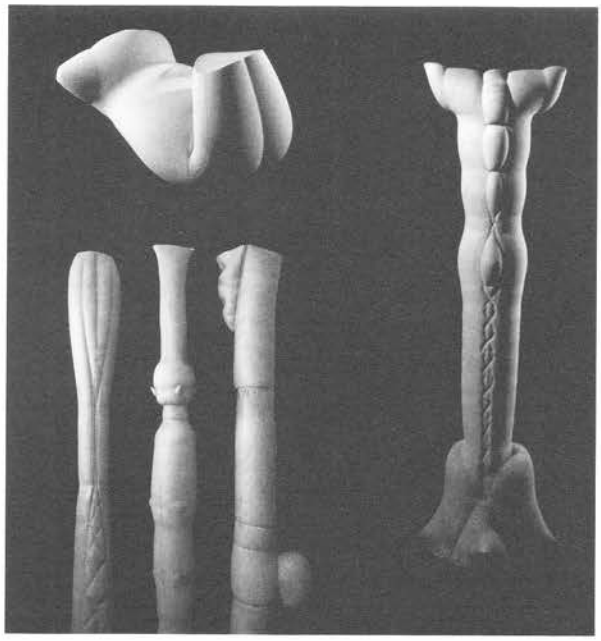
ÎNDEMÂNARE ȘI PLICTIS

O meserie se bazează pe deprinderi specializate învățate; Sennett definește măiestria ca o practică instruită. Orice abilitate necesită practicarea neobosită a acesteia: «Când am fost student la Juilliard exersam cu toții paisprezece ore pe zi și știam că orice moment petrecut departe de pian era o pierdere de timp», mărturisește pianistul Misha Dichter. Această mărturisire arată clar că orice deprindere manuală specială – fie ea a unui pianist, păpușar sau jongler – necesită o practică nesfârșită, bazată pe o dăruire totală și jertfelnică. O estimare stabilită, bazată pe cercetare, concluzionează că orice abilitate specializată manuală sau fizică necesită aproximativ zece mii de ore de practică. «În studiile efectuate pe compozitori, jucători de baschet, scriitori de ficțiune, patinatori pe gheață,... și maeștri criminali, acest număr apare din nou și din nou», subliniază psihologul Daniel Levitin(10).

Exercitarea excesivă, precum și gândirea, pot înăbuși, de asemenea, performanța. Anton Ehrenzweig (1908–1966) – pianist, cântăreț și savant în viziunea psihanalitică asupra artei și realizărilor artistice – subliniază echilibrul necesar între precizia performanței și pulsul simultan al vieții ca un contrapunct necesar: «Pianistul metodic dorește ca mai întâi să dobândească măiestria necesară pentru ordonarea și egalizarea acțiunii degetelor sale. Dacă ignoră inflexiunile spontane ale interpretării sale, el va ucide spiritul muzicii vii. El nu va asculta nici de ceea ce îi spune propriul corp și nici nu va respecta viața independentă a operei sale."(11)

Joseph Brodsky avertizează în mod similar asupra impactului negativ al specializării: «În realitate (în artă și, aș crede, și în știință), experiența și specializarea care rezultă din aceasta sunt cei mai răi dușmani ai creatorului.»(12) Acest avertisment al poetului se referă la falsa pregătire și la sentimentul certitudinii, foarte ușor însușite de specialiști consacrați și recunoscuți. Meșteșugarul profund creativ abordează cu un ochi proaspăt fiecare nou proiect, iar această atitudine este opusă de cea a specialistului.

Brodsky subliniază, de asemenea, asupra importanței pe care o are procesul de lucru în conștiința meșteșugarului în raport cu rezultatul final: «Nici un meșteșugar sincer cu sine însuși nu cunoaște în timpul procesului de lucru care este rezultatul lucrului mâinilor sale... Pentru el prima, a doua, și ultima realitate sunt însuși procesul de lucru. Procesul este precedent rezultatului său, numai pentru că acesta din urmă este imposibil fără primul.»(13) Poetul pare să spună aici că, deși perfecțiunea



În atelierul de construcție CAST, de la Facultatea de Arhitectură a Universității din Manitoba, Mark West și studenții săi studiază structuri din beton turnate în matrițe de pânză ieftine.
Sculptură din beton turnat în matriță de pânză.

rezultatului final are, desigur, o semnificație fundamentală pentru artist și creator, ea rezultă din, și este îmbunătățită prin, procesul de creație, în loc să fie o simplă preconcepție. În același mod, frumusețea sau simplitatea nu pot fi preconcepute ca țeluri conștiente în opera artistică; creatorul ajunge la aceste calități străduindu-se pentru alte scopuri. De fapt, Brodsky îl critică pe Ezra Pound pentru greșeala de a viza direct frumusețea "[El] nu și-a dat seama că frumusețea nu poate fi țintită, aceasta este întotdeauna un produs secundar al altor activități, adesea banale."(14) Constantin Brâncuși, maestrul esențializării, formulează exact același argument referitor la căutarea purității sau a simplității: «Simplitatea nu este un țel în artă, dar ajungi fără voie la ea pe măsură ce te apropii de sensul real al lucrurilor; simplitatea este în sine o complexitate și trebuie să te hrănești cu esența ei ca să poți să îi înțelegi valoarea.»(15) Într-un alt context, sculptorul mărturisește: «Nu încerc niciodată să fac ceea ce ei numesc o formă pură sau abstractă. Puritatea, simplitatea nu sunt niciodată în mintea mea; a ajunge la adevăratul sens al lucrurilor este singurul scop.»(16)

Pregătirea pentru a deprinde un meșteșug implică o nesfârșită practică și repetiție care ajunge până la granița cu plictiseala (17). Cu toate acestea, îmbunătățirea treptată a performanței, combinată cu pasiunea,

îndepărtează sensul negativ al plictiselii. De fapt, experiența curgerii lente a timpului și plictiseala dau naștere la o activitate mentală meditativă. Personal, am învățat să fiu recunoscător pentru zilele dureroase și nesfârșite ale copilăriei mele, în timpul războiului, pe care le-am petrecut la mica ferma a bunicului meu, și pentru experiența chinuitoare a plictiselii care rezultă din lipsa stimulilor externi care ar fi putut fi furnizați de prieteni, hobby-uri, divertisment, sau cărți care, însă, nu erau disponibile la ferma finlandeză solitară în urmă cu aproape șapte decenii. Am devenit recunoscător pentru sentimentul curiozității și foamei pentru observație evocate de absența stimulilor programați în mod deliberat pentru a-mi fi oferiți de către alții. După cum remarca Odo Marquard, în lumea de astăzi am pierdut în mare parte «arta de a fi solitar» (18).

Experiența plictiselii din copilăria timpurie aprinde imaginația și stimulează observația independentă și automotivată, jocul și creativitatea. Această stare devine ghidul cuiva în realizarea cauzalităților esențiale dintre lucruri. Tendința actuală a părinților și a profesorilor de a-i supra-stimula pe copii poate avea consecințe catastrofale la nivelul capacității acestora pentru imaginație, invenție și identitate de sine. În viața obișnuită din zilele noastre, echipamentele și gadgeturile mecanizate, automatizate și electronice, cu aplicațiile și funcțiile lor invizibile, pot slăbi simțul cauzalității fizice chiar și la adulți, fără a vorbi despre eventualul impact al divertismentului standard și al jocurilor digitale asupra interacțiunii sociale dintre oameni și sentimentului de compasiune.

Plictiseala și repetiția sunt înrudite, însă învățarea oricărei abilități specializate necesită o repetiție *ad absurdum*. Mi se pare că tineretul supra-stimulat de azi tinde să vadă repetiția ca pe un lucru dureros. Chiar și ritmul încetinit al evenimentelor, cum ar fi vizionarea desfășurării lente al filmelor lui Andrey Tarkovski, este experimentată ca pe ceva intolerabil din punct de vedere fizic de mulți dintre studenții de astăzi, condiționați de stimularea accelerată din filmele de acțiune.

OCHI, MÂNĂ ȘI MINTE

Pentru sportiv, meșteșugar, magician și oricare artist, colaborarea perfectă și inconștientă dintre ochi, mână și minte este crucială. Pe măsură ce performanța este treptat perfecționată, percepția, acțiunea mâinii și a gândirii își pierde independența și se transformă într-un unic sistem de reacție și răspuns, coordonat subliminal. În sfârșit, conștiința de sine a

artistului este cea care pare să îndeplinească sarcina ca și cum simțul său existențial ar transpare din lucrare sau din performanță. Identificarea creatorului cu lucrarea este completă. În cel mai bun caz, fluxul mental și material dintre creator și lucrare este atât de îmbietor încât lucrarea pare să se producă singură. Aceasta este, de fapt, esența experienței extatice a unei izbucniri creative; artiștii afirmă de nenumărate ori că simt faptul că înregistrează doar ceea ce li se dezvăluie și ceea ce apare involuntar dincolo de controlul lor intelectual conștient. «Peisajul se gândește pe sine în mine, iar eu sunt conștiința lui», mărturisește Paul Cézanne (19). William Thackeray a subliniat independența personajelor sale: «Nu îmi controlez personajele; eu sunt în mâinile lor și ele mă duc oriunde vor.»(20) Întrucât Honoré de Balzac a fost criticat pentru că a creat un erou care trece doar de la un incident tragic la altul, el a răspuns: «Nu mă deranjați... acești oameni nu au deloc o coloană vertebrală. Ce li se întâmplă este inevitabil."(21)

Îmbinarea dintre ochi, mână și minte creează o imagine care nu este doar o înregistrare vizuală sau o reprezentare a obiectului, ci *este* obiectul. După cum observă Jean-Paul Sartre: «El [pictorul] le face [case], adică creează o casă imaginară pe pânză și nu un simbol al unei case. Iar casa, care apare astfel, păstrează toată ambiguitatea caselor reale."(22)

În momentul în care jucătorul lovește sau prinde mingea, complexul ochi-mână-minte a trecut deja prin calcule instantanee și inconștiente ale pozițiilor, vitezei și mișcărilor spațiale relative, precum și o serie de planificări strategice. Această sarcină solicitantă de a contopi dimensiunile timpului – percepția, obiectivul și răspunsul – într-o acțiune împărțită într-o fracțiune de secundă, este posibilă doar printr-o practică perseverentă care a reușit să întrupeze sarcina, făcând din ea un element al conștiinței de sine a atletului, iar nu confruntând situația ca pe un lucru detașat, externalizat. În același mod, muzicianul și pictorul trebuie să contopească acțiunile ochiului, mâinii și minții într-un răspuns unitar și singular. «Un întreg univers a fost redus în ceea ce se află la capătul unei pensule», după cum remarcă poetul Randall Jarrell despre opera unui pictor matur (23).

Când un pictor, de exemplu Vincent van Gogh sau Claude Monet, pictează o scenă, mâna nu încearcă să dubleze sau să imite ceea ce ochiul vede sau ceea ce concepe mintea. Pictura este un act singular și integrat în care mâna vede, ochiul pictează și mintea atinge. «Mâinile vor să vadă, ochii vor să atingă», după cum remarcă Johann Wolfgang von Goethe;(24) sau: «Nimic nu îi scapă marelui gânditor. Cunoaște tot, vede tot și aude

«Peisajul se gândește pe sine în mine, iar eu sunt conștiința lui». Paul Cézanne, Muntele Sainte-Victoire, ulei pe pânză, 60 × 70cm, 1904–5.

tot. Ochii lui îi sunt în urechi, iar urechile în ochi», după cum descrie Brâncuși starea complet concentrată a sculpturii sale «Socrate» (1922) (25).

Intenția, percepția și lucrul mâinilor nu există ca entități separate. Singur, actul de a picta și însăși materialitatea acestuia reprezintă atât mijloacele, cât și rezultatul. «La Monet, ca și la alți pictori foarte diferiți, o parte din lucrare este constituită din însuși faptul de a lucra până când nu mai este posibil să spui ce culoare este deasupra și care se află sub [...] Lunca nu mai este doar o suprafață verde cu plante decupate împrăștiate, ci un pământ fertil plin de vegetație, vibrând cu umbre vii. Straturile de textură ale lui Monet ajută ca acest lucru să aibă loc prin mici licăriri de lumină care strălucesc la întâmplare printre tulpinele și frunzele pictate, derutând ochiul și imitând haosul imposibil al unui câmp real», astfel descrie James Elkins alchimia experiențială a unei picturi de Monet (26). Procesul, opera și creatorul sunt complet îmbinate: «La fel ca poezia sau ca orice altă întreprindere creativă, pictura este ceva care se lucrează în timpul procesului, iar lucrarea și creatorul ei schimbă idei și se substituie reciproc... Gândurile din momentul de început sunt doar repere, iar substanța reală a lucrării este încă nedezvoltată.»(27)

Aceeași fuziune între exterior și interior, material și mental, gândire și execuție are loc în activitatea designerului și a arhitectului, deși munca lor este de obicei prelungită dureros de mult și întreruptă de perioade mai puțin creative și intime. Una dintre cele mai exigente cerințe pentru un arhitect constă în capacitatea acestuia de a întreține un sentiment de inspirație și o abordare proaspătă timp de câțiva ani și, uneori, prin mai multe proiecte alternative succesive (28).

Elkins scrie despre *materia prima* a pictorului și despre relația sa cu conceptele și practicile din alchimie, argumentând că «trebuie să fie atât nimic (nimic încă, nimic care s-a format), cât și totul (totul *in potentia*, toate lucrurile care așteaptă să existe)... *Materia prima* este un nume dat pentru starea de spirit care vede totul acolo unde este încă nimic.»(29)

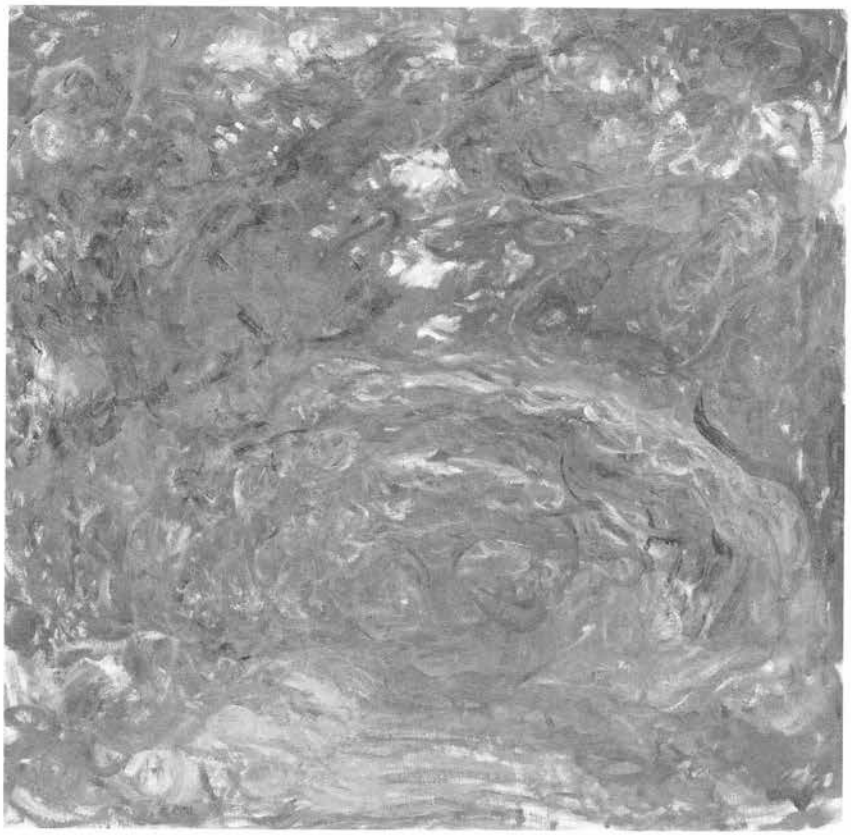
Mâna pictorului nu reproduce numai aspectul vizual al obiectului, persoanei sau evenimentului – observat, amintit sau imaginat – mâna întreprinde sarcina imposibilă de a recrea însăși esența obiectului, suflul vieții sale, în toate manifestările sale senzoriale și senzuale. Tușele individuale dintr-un portret de Rembrandt sau dintr-un peisaj impresionist nu ilustrează doar forma, culoarea și lumina obiectului; petele de culoare, textură și lumină reînsuflețesc obiectul, dându-i din nou viața deplină. «Arta trebuie să ofere deodată. Totul deodată, șocul vieții, senzația de respirație,» după cum afirmă Brâncuși (30).

Când este privită în detaliu, o pictură se transformă într-un haos lipsit de sens de culori și texturi.
Rembrandt van Rijn, Autoportret (detaliu), ulei pe pânză, 114 × 94 cm, 1661–2.

Pe lângă faptul că transpune suflul de viață pe scenă, o lucrare profundă proiectează esența metafizică a obiectului și, de fapt, creează o lume. «Dacă un pictor ne prezintă un câmp sau o vază de flori, tablourile sale sunt ferestre deschise către întreaga lume», afirmă Jean-Paul Sartre (31). Această lume evocată de o lucrare de artă profundă este o lume experiențială reală. Merleau-Ponty subliniază natura multidimensională și multisenzorială a unei opere artistice:

> Vedem adâncimea, planeitatea, moliciunea și duritatea obiectelor; Cézanne a afirmat chiar că le vedem mirosul. Dacă pictorul trebuie să exprime lumea, aranjarea culorilor sale trebuie să poarte cu ea acest întreg indivizibil, altfel pânza lui nu va face decât să sugereze lucrurile și nu să le prezinte într-o unitate imperioasă, prezența, plenitudinea de neegalat, care este pentru noi definiția realului. De aceea, fiecare tușă a pensulei trebuie să îndeplinească un număr intim de criterii [...] așa cum spunea Bernard, fiecare tușă trebuie «să conțină aerul, lumina, obiectul, compoziția, personajul, conturul și stilul». Exprimarea a ceea ce *există* este o sarcină interminabilă (32).

Cu toate acestea, indiferent de nesfârșirea sau imposibilitatea logică a misiunii artistului, capodoperele reușesc să re-creeze, nu numai existența unui obiect singular, ci chiar însăși esența lumii noastre trăite.



Calitatea de tip «Gestalt» a picturilor lui Monet a devenit din ce în ce mai vagă în picturile din ultima perioadă. Claude Monet, «Alee cu trandafiri cățărători, Giverny», ulei pe pânză, 90 × 92cm, circa 1922. Colecția Muzeului Marmottan, Paris (5088).

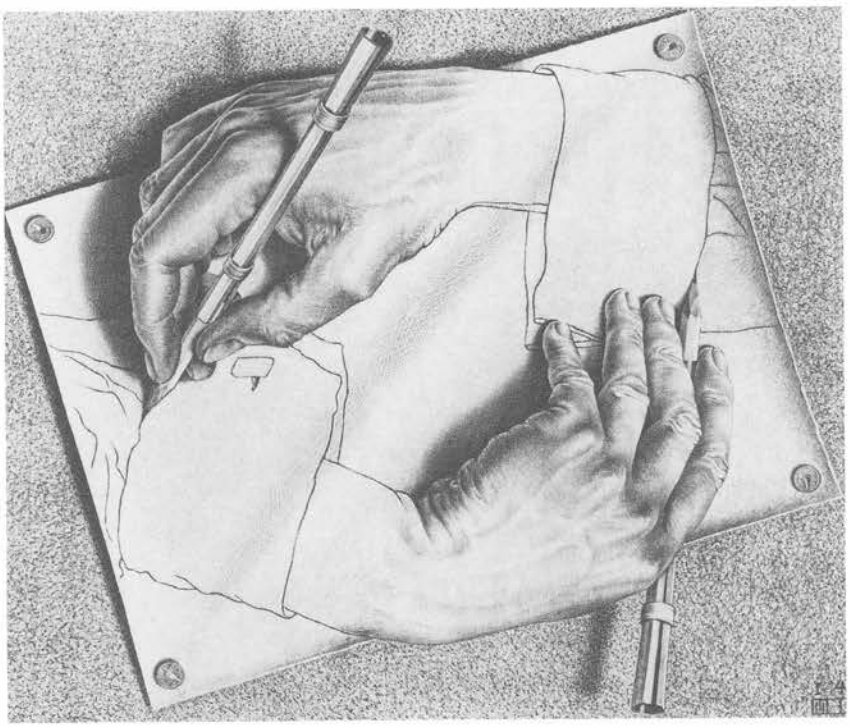
REFERINȚE:

1. Henri Matisse, «Portraits» [Portrete] (1954), în Jack D. Flam (ed), *Matisse On Art*, [Matisse despre artă], E.P. Dutton, New York, 1978, p. 152.
2. David Pye, *The Nature and Art of Workmanship*, [Natura și Arta meșteșugului], (prima ediție:1968), The Herbert Press, Londra, ediție revizuită, 1995, p. 9.
3. Vezi Juhani Pallasmaa: «Reima Pietilä ja Rakennustaiteen museon piiri» [«Reima Pietilä and the circle of the Museum of Finnish Architecture»], [«Reima Pietilä și cercul de la Muzeul arhitecturii finlandeze»], *Raili ja Reima Pietilä: Modernin arkkitehtuurin haastajat* [*Raili and Reima Pietilä: The challengers of modern architecture*], [Raili and Reima Pietilä: contestatarii arhitecturii moderne], Muzeul arhitecturii finlandeze, Helsinki, 2008, pp. 16–23.
4. Alvar Aalto, «Trout and the mountain stream», [Păstrăvăul și râul de munte], Göran Schildt (ed), *Alvar Aalto In His Own Words*, [Alvar Aalto în propriile cuvinte], Otava Publishing Company, Helsinki, 1997, p. 108.
5. *Ibidem*.
6. Alvar Aalto, «Experimental House at Muuratsalo», [Casa Experimentală din Muuratsalo], descrierea proiectului, *Arkkitehti*, Nr. 9–10, 1953, Helsinki.
7. *Ibidem*. Experimentele privind fundația, susținerea și încălzirea solară, care făceau parte din conceptul inițial, nu au fost executate.
8. Richard Sennett, *The Craftsman*, [Meșteșugarul], Editura Yale University, New Haven, Connecticut și Londra, 2008, p. 37.
9. Citat în Frank R. Wilson, *The Hand: How Its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture*, [Mâna: cum modelează ea creierul, limbajul și cultura omului], Pantheon Books, New York, 1998, p. 210.
10. Citat în Sennett, *The Craftsman*, [Meșteșugarul], op. cit., p. 172.
11. Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*, [Structura ascunsă a artei], (prima ediție:1967), Editura Paladin, St. Albans, Hertfordshire, 1973, p. 57.
12. Joseph Brodsky, «A cat's meow», [Mieunatul unei pisici], *On Grief and Reason*, [Despre mâhnire și rațiune], Farrar, Straus & Giroux, New York, 1997, p. 302.
13. *Ibidem*, p. 301.
14. Joseph Brodsky, *Watermark*, [Semne în apă], Penguin Books, Londra, 1997, p. 70.
15. Catalogul «Expoziției Brâncuși», Brummer Gallery, New York, 1926. Republicat în Eric Shanes, *Constantin Brâncuși*, Editura Abbeville, New York, 1989, p. 106.
16. Citat în Dorothy Dudley, «Brâncuși», *Dial 82* (Februarie, 1927). Republicat de Shanes în *Constantin Brâncuși, op. cit.*, p. 107.
17. Filozoful norvegian Lars Fr. H. Svendsen urmărește modul în care s-a schimbat înțelesul plictiselii de-a lungul istoriei în minunata sa carte *A Philosophy of Boredom*, [O filosofie a plictiselii], Editura Tammi, Helsinki, 2005. Având drept fundament viziunea lui Brodsky, scriitorul ne propune, spre exemplu, următoarea teorie: «cea mai mare parte a existenței noastre este plictisitoare, de aceea prețuim atât de mult originalitatea și inovația. În prezent punem mai mult în evidență un lucru «interesant» decât un lucru «de valoare». Dacă privim ceva gândindu-ne doar dacă este «interesant» sau nu, înseamnă că îl privim doar dintr-o perspectivă estetică (...). Ochiul care urmărește esteticul are nevoie să fie stimulat din ce în ce mai puternic, fie, de preferat, de ceva nou; ideologia esteticului vizează superlativul», p. 31 (traducere de Juhani Pallasmaa).
18. Citat în *Ibidem*, p. 163.

19. Citat în Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, [Sens și non-sens], Editura Northwestern University, Evanston, Illinois, ediția a șasea, necartonată, 1991, p. 17.
20. Citat în Juhani Pallasmaa, «Piilotajunta ja luovuus» [«Unconsciousness and creativity»], [«Inconștient și creativitate], în Juhani Pallasmaa, *Maailmassaolon taide* [*The Art of Being-in-the-world*], [Arta de a trăi în lume], Painatuskeskus/ Kuvataideakatemia, Helsinki, 1993, p. 68.
21. *Ibidem*.
22. Jean-Paul Sartre, *What is Literature?*, [Ce este literatura?], Editura Peter Smith, Gloucester, Massachusetts, 1978, p. 4.
23. Randall Jarrell, «Against Abstract Expressionism», [«Împotriva expresionismului abstract], în *Poets on Painters*, [Poeți despre pictori], J.D. McClatchy, Editura University of California, Berkeley, Los Angeles și Londra, 1990, p. 189
24. Citat Brooke Hodge, *Not Architecture But Evidence That It Exists – Lauretta Vinciarelli: Watercolors*, [Nu arhitectură ci dovada că ea există], Harvard University Graduate School of Design, Cambridge, Massachusetts, 1998, p. 130.
25. Citat în Pontus Hulten, Natalia Dumitresco și Alexandre Istrati, *Brâncuși*, Editura Harry N. Abrams, New York, 1987, p. 148.
26. James Elkins, *What Painting Is*, [Ce este pictura], Editura Routledge, New York și Londra, 2000, p. 14.
27. *Ibidem*, p. 78.
28. Sir Colin St. John Wilson a lucrat douăzeci și opt de ani la proiectul său British Library (1971–1999), fapt ce a atras critici aspre legate de activitatea lui profesională, venite din partea Familiei Regale și a opiniei publice.
29. Elkins, *What Painting Is*, [Ce este pictura], op. cit., p. 84
30. Citat în Eric Shanes, *Constantin Brâncuși*, Editura Abbeville, New York, 1989, p. 67
31. Sartre, *What Is Literature?*, [Ce este literatura?], op. cit., p. 272
32. Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, [Sens și non-sens], op. cit., p. 15

Capitolul 4:

Mâna care desenează



MC Escher, «Mâini care desenează», litografie, 1948. Fundația MC Escher, Gemeentemuseum, Haga, Olanda.

«Arta portretului este una dintre cele mai remarcabile arte. Cere înzestrări speciale din partea artistului și posibilitatea unei identificări aproape totale a pictorului cu modelul. Pictorul ar trebui să stea în fața modelului său fără nicio idee preconcepută. Totul ar trebui să decurgă așa cum într-un peisaj toate parfumurile vin în întâmpinarea lui: mirosurile pământului, flori legate de jocul norilor, mișcarea copacilor și diferitele sunete ale naturii.»

HENRI MATISSE (1)

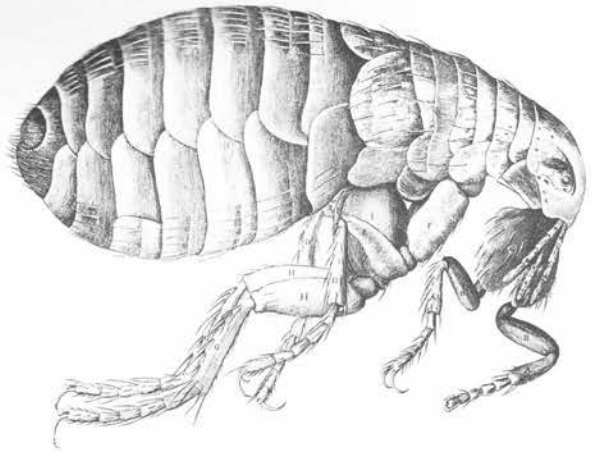
DESENUL ȘI SINELE

Schița și desenul sunt exerciții spațiale și haptice care contopesc realitatea externă a spațiului și a materiei cu realitatea internă a percepției, gândirii și imaginilor mentale în entități singulare și dialectice. În timp ce schițez conturul unui obiect, al unei figuri umane sau al peisajului, ating, de fapt, și simt suprafața subiectului atenției mele și, inconștient, îi simt și interiorizez natura.

Pe lângă simpla corespondență a conturului observat și trasat, prin mușchi imit și ritmul liniei și, în cele din urmă, imaginea se imprimă în memoria musculară. De fapt, fiecare act de schițare și desen produce trei seturi diferite de imagini: desenul care apare pe hârtie, imaginea vizuală înregistrată în memoria mea cerebrală și memoria musculară a actului de a desena. Toate cele trei imagini nu sunt simple instantanee deoarece sunt înregistrări ale unui proces temporal de percepție succesivă, măsurare, evaluare, corectare și reevaluare. Un desen este o imagine care comprimă un întreg proces care contopește o durată distinctă de timp în acea imagine. O schiță este, de fapt, o imagine temporală, o bucată de acțiune cinematografică înregistrată ca imagine grafică.

Această natură multiplă a schiței, expunerea sa stratificată îmi aduce viu în minte fiecare dintre sutele de scene pe care le-am schițat pe parcursul a cincizeci de ani de călătorii prin lume, în timp ce cu greu îmi pot aminti vreunul dintre locurile pe care le-am fotografiat ca urmare a unei amintiri întrupate mai slabe, rezultate din actul de a fotografia. Desigur, acest argument nu reduce valoarea fotografiei ca formă de artă în sine, dar subliniază limitările corporale ale fotografiei ca act de înregistrare a experiențelor.

În ultimele decenii ale secolului XIX, pe vremea când fotografia a apărut ca tehnică de înregistrare și interpretare a lumii fizice și biologice,



«Toți marii observatori sunt desenatori iscusiți.»
Purice, insectă parazită fără aripi, 1665. Oxford, Science Archive.
Gravura originală a fost reprodusă ca o planșă pliată, cu o lungime de aproape jumătate de metru.

Santiago Ramón y Cajal, tatăl neurobiologiei moderne, a insistat ca toți elevii săi să ia lecții în acuarelă, motivându-și astfel gestul:

Dacă studiul nostru tratează un subiect legat de anatomie sau istorie naturală, etc, observațiile vor fi însoțite de schițe pentru că, în afară de alte avantaje, actul de a înfățișa ceva disciplinează și sporește atenția, obligându-ne să acoperim întregul fenomen studiat și, prin urmare, împiedicând să ne scape din vedere detaliile care trec adesea neobservate de noi în mod obișnuit [...] Marele Cuvier [Georges Léopold Cuvier, naturalist și zoolog francez (1769–1832)] a avut motive să afirme că fără arta desenului, istoria naturală și anatomia nu ar fi fost posibile. Nu întâmplător toți marii observatori sunt desenatori iscusiți(2).

Desenul este un proces în care observația și exprimarea, primirea și dăruirea au loc simultan. Este întotdeauna rezultatul unui alt tip de perspectivă dublă; un desen privește concomitent spre exterior și spre interior, către lumea observată sau imaginată și către persoana desenatorului și a lumii reprezentărilor sale. Fiecare schiță sau desen conține o parte din creator și din lumea reprezentărilor sale în aceeași măsură în care reprezintă un obiect sau o vedere din lumea reală sau dintr-un univers imaginat. Fiecare desen este, de asemenea, o excavare în trecutul și memoria desenatorului. John Berger descrie astfel fuziunea extraordinară a obiectului cu desenatorul: «Actul propriu-zis al desenului îl obligă pe artist să privească obiectul din fața sa, să-l disece cu ochii minții și să-l îmbine din nou; sau, dacă desenează din memorie, asta îl obligă să-și golească mintea, să descopere conținutul propriu al observațiilor din trecut.»(3)

TACTILITATEA ACTULUI DE A DESENA

Când se află în actul de a desena un spațiu imaginat sau când proiectează un obiect, mâna se află într-o colaborare directă și delicată și se întrepătrunde cu imagini mentale. Imaginea apare simultan cu o imagine mentală internă și cu schița mediată de mână. Este imposibil de știut care a apărut mai întâi, linia de pe hârtie sau gândul sau conștiința unei intenții. Într-un fel, imaginea pare să se deseneze prin mâna omului.

John Berger subliniază această interacțiune dialectică a realității externe și interne: «Fiecare linie pe care am desenat-o reformează figura pe hârtie și, în același timp, redă imaginea în mintea mea. Mai mult, linia desenată retrasează *modelul* deoarece îmi schimbă capacitatea de a percepe.»(4) Henri Matisse face o remarcă similară: «Când pictez un portret, revin din nou la schiță și de fiecare dată când pictez, devine un nou portret: nu unul pe care îl îmbunătățesc, ci cu totul altul pe care îl încep din nou; și de fiecare dată extrag de la aceeași persoană o ființă diferită.»(5) Este evident că actul de a desena îmbină percepția, memoria și conștiința sinelui și a vieții: un desen reprezintă întotdeauna mai mult decât obiectul său real. Fiecare desen este o mărturie. «Desenul unui arbore arată nu un arbore, ci un arbore-care-este-privit [...] În momentul în care acesta intră în raza vizuală deja se stabilește o experiență de viață.»(6) Un desen nu reproduce arborele așa cum se manifestă în realitatea obiectivă; desenul înregistrează modul în care arborele este văzut sau trăit.

Imaginea mentală inițială poate apărea ca o entitate vizuală, dar poate fi la fel de bine o impresie tactilă, musculară sau corporală, sau o senzație fără forme pe care mâna o materializează într-un set de linii ce proiectează o formă sau o structură. Nu se poate ști dacă imaginea a apărut mai întâi în mintea cuiva și apoi a fost înregistrată manual, sau dacă imaginea a fost produsă de mână în mod independent sau dacă a apărut ca urmare a unei colaborări perfecte dintre mână și spațiul mental al desenatorului. Adesea, actul de a desena în sine, implicarea profundă în actul gândirii inconștiente prin realizare, este cel care dă naștere unei imagini sau unei idei. Al doilea sens al cuvântului «desen»[1] punctează acest înțeles fundamental al desenului ca mijloc de a scoate, de a releva și de a concretiza imagini sau sentimente mentale interne, în

---

1 În limba engleză cuvântul drawing are atât sensul de «a desena», cât și «a trage» (n.tr.)

Vincent van Gogh, «Măslinii de la Montmajour», creion, peniță, cerneală maro și neagră pe hârtie Whatman, 48 × 60 cm, 1888. Musée des Beaux-Arts de Tournai, Belgia.

aceeași măsură în care înregistrează lumea externă. Mâna simte stimulul invizibil și fără formă, îl trage în lumea spațiului și a materiei, dându-i formă. «Tot ceea ce vede prin ochi, trece și prin degete», comentează John Berger despre tactilitatea unui desen de Vincent van Gogh(7). Însuși faptul de a atinge obiectele observației sau visării, intime sau îndepărtate, dă naștere procesului creativ.

În mod similar, în actul de a scrie, procesul în sine este, poate cel mai adesea, cel care care dă naștere unor idei neașteptate și unui flux mental deosebit de bogat și inspirat. Este fără îndoială că mâna are un rol central și în scris. Dar nu numai mâna, deoarece chiar scrierea poeziei sau a muzicii este un act întrupat și existențial. Poetul Charles Tomlinson subliniază fundamentul corporalității în practica picturii și a poeziei: «Pictura trezește mâna, antrenează simțul coordonării musculare, simțul propriului corp. Poezia, de asemenea, pe măsură ce pivotează în jurul ritmului, pe măsură ce înaintează dincolo de finele versului sau vine să se odihnească în pauzele din versuri, pune înainte omul întreg împreună cu simțul trupului său.»(8)

John Berger oferă o descriere poetică a actelor întrupate, a interiorizărilor și proiecțiilor despre care își imaginează că au loc în timp ce Van Gogh desenează:

> «Gesturile îi vin din mână, încheietură, braț, umăr, poate chiar din mușchii gâtului, dar mișcările pe care le face pe hârtie urmează curenți de energie care fizic nu îi aparțin și care devin vizibili doar când îi desenează. Curenți de energie? Energia creșterii unui copac, a unei

Profesorul Aulis Blomstedt desenează pe tablă, la Universitatea de Tehnologie din Helsinki, cu ochii acoperiți de o pungă, probabil la începutul anilor 1960.

plante în căutarea luminii, a nevoii unei ramuri de a se alătura vecinelor sale, a rădăcinilor ciulinilor și arbuștilor, a greutății stâncii îngrămădite pe o pantă, a luminii soarelui, a atracției umbrei pentru orice este viu și suferă de căldură, a mistralului nordic care a modelat straturile de rocă.»(9)

În descrierea lui Berger, mușchii întregului corp al artistului par să participe la actul fizic al desenului, totuși actul își atrage energia de la subiectul însuși. Este evident că înțelegerea comună dintre desen și pictură ca eforturi pur vizuale este complet eronată. Datorită spațialității înnăscute și concrete a arhitecturii și a esenței întrupate și existențiale incontestabile a acesteia, o înțelegere vizuală a acestei forme de artă este, de asemenea, o mare eroare.

Modernitatea a fost obsedată de vedere și a suprimat tactilitatea, însă mulți artiști au fost preocupați de simțul tactil. Spre exemplu, Brâncuși și-a expus «Sculptura pentru nevăzători» (1916) în 1917 la New York, ascunsă într-un sac de pânză, astfel încât nu putea fi experimentată decât prin simțul atingerii(10).

Ca un ecou al ideii lui Brâncuși, Sanda Iliescu, de la Universitatea din Virginia predă desenul studenților de la arhitectură prin simțul atingerii. Obiectele pe care studenții le desenează sunt așezate în interiorul unui volum cubic din pânză neagră și prevăzut cu mâneci prin care pot fi studiate tactil. Este remarcabil faptul că studenții sunt atenți la caracteristici și calități complet diferite ale obiectelor pe care le desenează când le observă prin mâini în loc de ochi. Desenele prin atingere sunt, de asemenea, foarte diferite de desenele bazate pe observație vizuală în ambianța lor generală.

Unitatea ochi-minte este, în mod normal, modul de realizare artistică, dar au existat și încercări serioase de a slăbi sau elimina acest circuit închis. Profesorului și mentorului meu, Aulis Blomstedt, îi plăcea să deseneze cu ochii închiși pentru a elimina coordonarea strânsă a ochiului și a mâinii. Unii artiști de azi, precum Brice Marden, desenează cu bețe lungi pentru a emancipa linia de sub controlul strict al mâinii. Pictorii expresionismului abstract, precum Jackson Pollock și Morris Louis, și-au întins culorile pe pânză cu ajutorul gravitației și a diferitelor procese de turnare și aruncare a vopselei, mai degrabă decât prin îndrumarea vizuală a ochiului și controlul muscular al mâinii. Cy Twombly a experimentat schițarea în întuneric după cum, de asemenea, s-a constrâns pe sine să deseneze cu mâna stângă(11).

MÂNA COMPUTERIZATĂ

Negarea avantajelor aduse de computer presupune, totuși o vedere ignorantă și ludită. Într-un timp foarte scurt, tehnologia computațională a schimbat complet nenumărate aspecte ale cercetării, producției și vieții de zi cu zi. De asemenea, a schimbat iremediabil practica arhitecturală. Cu toate acestea, în același timp în care recunoaștem avantajele computerului și ale tehnologiilor digitale asociate, trebuie să identificăm modalitățile în care acestea diferă de instrumentele anterioare de proiectare. Trebuie să luăm în considerare limitările și problemele pe care le pot ridica, de exemplu, în privința aspectelor mentale și senzoriale ale lucrului arhitectului.

Fără îndoială, calculatorul accelerează majoritatea aspectelor arhitecturale de producție în mod decisiv și, pe lângă faptul că este un instrument de desen precis și rapid, a fost bine întrebuințat pentru analizarea, testarea și crearea prototipului virtual înainte de construcția clădirii. Mai mult, calculatorul este folosit pentru a genera direct forme artistice, arhitecturale și urbane. Problemele proiectării complet computerizate sunt evidente în special în cele mai sensibile și vulnerabile faze de început ale procesului de proiectare, atunci când esența arhitecturală a clădirii este concepută și finalizată. Mâna care ține un cărbune, creion sau stilou creează o legătură haptică directă între obiect, reprezentarea lui și mintea proiectantului; schița, desenul sau modelul fizic manual sunt modelate în același înveliș de materialitate fizică pe care obiectul material proiectat și arhitectul însuși o întrupează, în timp ce operațiunile și imaginile computerizate au loc într-o lume imaterială matematizată și abstractizată.

Reticența mea, în mare parte, este legată de falsa precizie și finețea aparentă a imaginii computerului, în comparație cu ezitarea vagă inerentă desenului de mână care numai prin repetiție, încercare și greșeală, precum și printr-o siguranță și precizie obținute treptat, ajunge la un rezultat satisfăcător. Aceasta este structura înnăscută a tuturor încercărilor creative, așa cum a fost descrisă în mod convingător cu aproape o jumătate de secol în urmă de Anton Ehrenzweig, în cele două studii fundamentale ale sale despre procesul creativ, «Psihanaliza văzului și auzului artistic: introducere pentru o teorie a percepției inconștiente» (1953)(12) și «Structura ascunsă a artei» (1967)(13).Sentința lui William James, pe care Ehrenzweig o citează pe pagina de titlu a primei sale cărți, își exprimă limpede intenția: «Este, pe scurt, restabilirea vagului la locul său de drept în viața psihică, lucru pe care sunt atât de nerăbdător să îl scot în evidență.»(14) Ehrenzweig se referă la interesanta sugestie a lui Jacques Hadamard, conform căreia «geometria greacă și-a pierdut impulsul creativ în vremurile elenistice, din cauza vizualizării prea precise. A produs generații de calculatoare inteligente și topografi, dar niciun adevărat geometru. Dezvoltarea în teoria geometrică s-a oprit cu totul.»(15)

Precizia gândirii și a performanței, precum și cea emoțională sunt cruciale, dar numai în contrapunct și dialog cu imaginarul creativ atotcuprinzător și vagului. Rolul fundamental al vagului este complet ignorat în filozofiile și metodele pedagogice de astăzi.

Ehrenzweig susține:

> «Creativitatea este întotdeauna legată de momentul fericit când tot controlul conștient poate fi uitat. Ceea ce nu este pe deplin conștientizat este conflictul autentic dintre două tipuri de sensibilitate, intelectul conștient și intuiția inconștientă [...] Nu este un avantaj dacă gânditorul creativ trebuie să se ocupe de elemente precise în sine, cum ar fi diagramele geometrice sau arhitecturale.»(16)

Reticența lui trebuie să se aplice cu siguranță la falsa precizie a computerului ca mijloc de dezvoltare a unei idei, deși acest instrument nou nu a existat în zilele lui Ehrenzweig. Permite mâna computerizată existența «momentului fericit în care poate fi uitat tot controlul conștient»? Înlesnește ea imaginarul multisenzorial și o identificare întrupată?

Ehrenzweig definește în continuare cauza reținerii sale față de precizia excesivă în proiectarea de arhitectură:

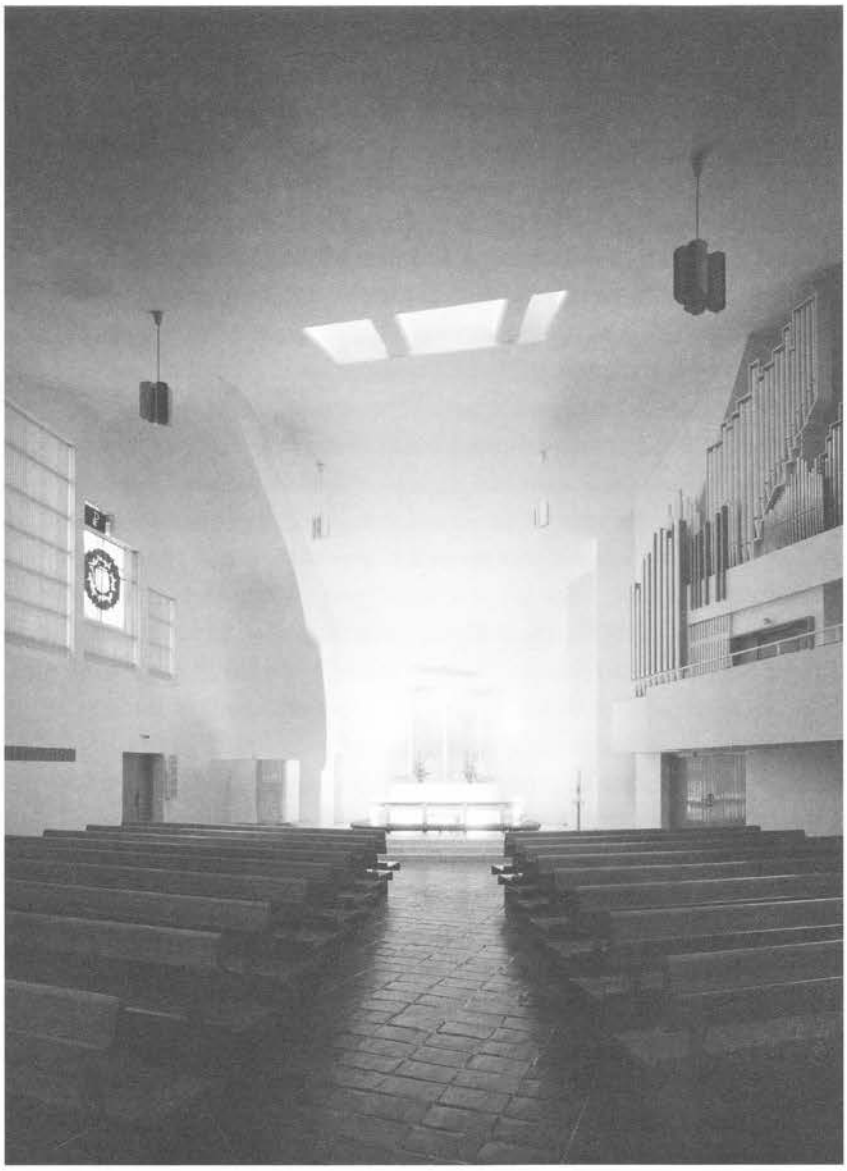
> «Motivele își păstrează fertilitatea numai dacă legătura lor cu rezultatul final rămâne obscură. Altfel se transformă în dispozitive mecanice de asamblare. Am menționat modul în care designul arhitectural este împiedicat de tendința de a vizualiza prea precis și de abuzul său de ajutoare grafice (plan, elevații etc.). Aceste ajutoare vizuale par să permită o prezentare precisă a problemei arhitecturale, dar, de fapt, o fac mai obscură. Este esențial pentru un proiect bun să descompunem procesul de proiectare în etape care nu au o legătură evidentă cu rezultatul final.»(17)

Calculatorul este, de obicei, prezentat cu entuziasm ca o invenție exclusiv benefică ce eliberează fantezia umană. În opinia mea, însă, imagistica pe calculator tinde să aplatizeze capacitatea noastră de imaginație multisenzorială și sincronică, transformând procesul de proiectare într-o manipulare vizuală pasivă, un sondaj retinal. Calculatorul creează o distanță între creator și obiect, în timp ce desenul manual sau construirea unei machete îl pune pe proiectant în contact tactil cu obiectul sau spațiul. În imaginația noastră, atingem obiectul sau spațiul proiectat din interior spre exterior. Mai precis, în imaginație obiectul este ținut simultan în palmă și în interiorul creierului: suntem în interior și în afara obiectului în același timp. În cele din urmă, obiectul devine o extensie și o parte a corpului proiectantului.

Când desenează în creion / stilou, mâna respectă contururile, formele și modelele obiectului, în timp ce atunci când desenează folosind mouse-ul și computerul, mâna selectează, de obicei, liniile dintr-un set de simboluri care nu au nicio relație analogică – sau, în consecință, haptică sau emoțională – cu obiectul desenului. În timp ce desenul manual este o modelare mimetică a liniilor, a nuanțelor și a tonurilor, desenul pe computer este o construcție de mediere.

În plus, sunt reticent și în privința relației dintre întreg și părțile care creează o relație naturală cu dublu sens și un continuum dialectic în procesele de desen manual și construire a machetelor, în timp ce procesul computerizat, în perfecțiunea sa, tinde să creeze un sentiment de fragmentare și discontinuitate. Entitățile pot fi înțelese numai suprimând și ștergând intensitatea detaliilor și exactitatea.

Proprietățile și proporțiile vizuale pot fi înțelese prin desene la orice scară, în timp ce o imaginație tactilă necesită, de obicei, un desen la scară reală. Deși desenul pe computer are loc într-o realitate unu-la-unu, el este lipsit de experiența proporției și de o legătură tactilă cu imaginația prin



Senzualitatea și expresivitatea unui proiect arhitectural, extrem de complex formal, conceput în întregime prin desene și machete de mână.

Alvar Aalto, Biserica celor trei cruci, Vuoksenniska, Imatra, Finlanda, 1955–1958.

intermediul mâinii, ceea ce face să slăbească senzația haptică a entității proiectate în desenul generat de computer.

Modelele complet generate de computer pot proiecta o suprafață atractivă, dar, de fapt, au loc într-o lume în care observatorul nu are piele, mâini sau corp. Proiectantul însuși rămâne un străin în raport cu propriul design și corp. Desenele pe computer sunt dispozitive pentru un observator fără trup.

Personal, susțin cu tărie desenatul de mână și lucrul cu machete palpabile, atât în fazele timpurii ale educației de proiectare, cât și în timpul lucrărilor la un proiect de arhitectură. În multe discuții despre relațiile dintre lucrul manual și design computerizat, în diferite școli din lume, am prezentat părerea că toți studenții de la design și arhitectură ar trebui să fie mai întâi învățați să lucreze cu imagini mentale interiorizate și cu mâinile înainte de a li se permite să utilizeze calculatorul. În opinia mea, computerul nu poate face prea mult rău după ce elevul a învățat să-și folosească imaginația și a interiorizat procesul crucial de întrupare a unei teme de proiectare. Fără această interiorizare mentală, totuși, procesul de proiectare computerizat tinde să se transforme într-o călătorie pur retinală, în care elevul rămâne un străin și un observator fără să fi construit un model mental viu al realității concepute. În opinia mea, fiecare student ar trebui să treacă un test care să-i ilustreze capacitatea folosirii imaginarului mental înainte de a i se permite utilizarea computerului.

Proiectarea asistată de computer este, de obicei, susținută de argumentul că acesta permite proiectarea unor situații spațiale, topologice și formale complexe, care altfel ar fi imposibil de conceput și executat. Biserica celor trei cruci a lui Alvar Aalto, de la Vuoksenniska din Imatra (1955–1958), este probabil la fel de complexă în spațialitatea sa tridimensională ca orice clădire proiectată astăzi cu ajutorul computerului (CAD). Cu toate acestea, biserica este o clădire extraordinar de expresivă și senzorială, cu un sens convingător al realității materiale și structurale. Impactul realității ei este foarte mare și, datorită atmosferei pregnante de materialitate și construcție, se adresează și ne trezește atât de lin trupul și imaginația. Structura arhitecturală există pe deplin și confortabil în aceeași realitate a vieții pe care o ocupă corpurile noastre, nu într-un spațiu matematic imponderabil și lipsit de scara umană. Cu toate acestea, clădirea a fost proiectată înainte de era computerului și pentru a-și pregăti biroul pentru această sarcină de proiectare excepțională, Aalto și-a trimis câteva luni asistentul șef ucenic la Kaarlo Leppänen, un arhitect

talentat finlandez, pentru a-și reîmprospăta cunoștințele de trigonometrie învățate în facultatea de la Helsinki.

Cred că e nevoie să-mi subliniez punctul de vedere: discursul meu nu este unul împotriva calculatorului. Nu fac decât să argumentez că acesta este un instrument fundamental diferit de instrumentele tradiționale de desen și metodele de fabricare a machetelor. Linia de cărbune, creion și stilou este o linie expresivă și emoțională, la fel și o machetă elaborată de mâna omului. Ele pot exprima ezitare și siguranță, judecată și pasiune, plictis și emoție, afecțiune și repulsie. Fiecare mișcare, greutate, umbră, grosime și viteză a liniei desenate manual poartă o semnificație particulară. Linia trasată de mână este una spațială: este plasată într-un spațiu perceptiv sau imaginat distinct. În comparație cu bogăția expresivă și viața emotivă a liniei desenate de mână, linia computerului este o conexiune laconică și uniformă a două puncte (liniile computerului pot fi, desigur, articulate pentru a simula liniile desenate de mână, dar esența lor rămâne faptul lipsit de emoție al spațiului matematicizat).

PRIMATUL ATINGERII: HAPTICITATEA IMAGINII DE SINE

Linia despărțitoare dintre sine și lume este identificată prin simțuri. Contactul nostru cu lumea are loc prin piele, cu ajutorul unor părți specializate ale membranei noastre învelitoare. Toate simțurile, inclusiv vederea, sunt extensii ale simțului tactil; simțurile sunt specializări ale țesutului pielii și toate experiențele senzoriale sunt moduri de atingere și, deci, legate de tactilitate. «Prin vedere atingem soarele și stelele», după cum remarcă Martin Jay poetic, referindu-se la filozofia lui Merleau-Ponty(18). Această hapticitate fundamentală a lumii vieții umane sporește importanța mâinii.

În cartea «Corp, memorie și arhitectură», unul dintre primele studii asupra esenței întrupate a experienței arhitecturale, Kent C. Bloomer și Charles W. Moore subliniază întâietatea tărâmului haptic: «Imaginea corpului [...] este formată fundamental prin experiențele haptice și de orientare de la începutul vieții. Imaginile noastre vizuale sunt dezvoltate ulterior și depind pentru semnificația lor de experiențele primare care au fost dobândite în mod haptic.»(19) Opinia antropologului Ashley Montagu, bazată pe dovezi medicale, confirmă primatul acestui tărâm haptic:

> [Pielea] este cel mai vechi și cel mai sensibil dintre organele noastre, primul nostru mijloc de comunicare și cel mai eficient protector al nostru [...] Chiar corneea transparentă a ochiului este acoperită de un strat de piele modificată [...] Tactilitatea este părintele ochilor, urechilor, nasului și gurii. Este simțul care s-a diferențiat de celelalte, ceea ce pare a fi recunoscut în străvechea considerare a tactilității drept «mamă a tuturor simțurilor»(20).

Atingerea este modul senzorial care integrează experiențele despre lume și despre noi înșine. Chiar și percepțiile vizuale sunt contopite și integrate în continuul haptic al sinelui; corpul meu își amintește cine sunt și cum sunt poziționat în lume. În primul volum din romanul «În căutarea timpului pierdut», de Marcel Proust, protagonistul, trezindu-se în patul său, își reconstituie identitatea și locația prin memoria corpului său:

> Trupul meu, prea amorțit ca să se poată mișca, încerca, după forma oboselii sale, să repereze poziția membrelor pentru a ghici astfel direcția peretelui, locul mobilelor, pentru a reconstrui și a numi lăcașul unde se găsea. Memoria sa, memoria coastelor sale, a genunchilor săi, a umerilor, îi înfățișa succesiv câteva dintre camerele unde dormise, în timp ce în jurul lui zidurile invizibile, schimbându-și locul după forma încăperii, se învolburau în tenebre. Și înainte chiar ca gândul meu, care șovăia în pragul timpurilor și al formelor, să fi identificat locuința, apropiind între ele împrejurările, el – trupul meu – își amintea pentru fiecare, genul de pat, locul ușilor, linia ferestrelor, existența unui coridor, dimpreună cu gândul pe care îl aveam adormind acolo, regăsit la sculare(21).

Întâlnim aici o experiență complexă care ne amintește de o compoziție cubistă fragmentată și re-compusă.

Corpul meu este cu adevărat buricul lumii mele, nu în sensul punctului de vedere al unei perspective centrale, ci ca unic loc de referință, memorie, imaginație și integrare.

ATINGEREA INCONȘTIENTĂ ÎN EXPERIENȚA ARTISTICĂ

De obicei, nu suntem conștienți că o experiență inconștientă a atingerii este ascunsă inevitabil în vedere. În timp ce privim, ochiul atinge și înainte

Louis I. Kahn, Institutul Salk pentru Studii Biologice, La Jolla, California, SUA, 1959–1965.

de a vedea un obiect, l-am atins deja și am apreciat greutatea, temperatura și textura suprafeței sale. Ochiul și mâna colaborează constant; ochiul transportă mâna la distanțe mari, iar mâna informează ochiul la scara intimă. Atingerea este inconștiența vederii, iar această experiență tactilă ascunsă determină calitățile senzoriale ale obiectului perceput. Acesta reprezintă elementul ascuns din atingere și activarea judecății și memoriei tactile implicată în desen. Simțul atingerii mediază mesajele de invitație sau respingere, apropiere sau distanță, plăcere sau repulsie. Tocmai această dimensiune inconștientă a atingerii prin vedere este dezastruos de neglijată astăzi în arhitectura și designul muchiilor tăioase, dominate de simțul văzului. Arhitectura poate distra și amuza ochiul, dar nu oferă o locuință pentru atingerea corpurilor, amintirilor și viselor noastre.

Desenul, și mai ales pictura, nu sunt doar o chestiune de înregistrare a esenței vizuale a scenei; percepția aparent vizuală transmite întreaga esență senzorială a lucrului. În anii 1890, criticul de artă și scriitorul american Bernard Berenson a dezvoltat noțiunea lui Goethe de «intensificare a vieții» și a sugerat că, atunci când experimentăm o operă artistică, ne imaginăm, de fapt, o întâlnire fizică autentică prin «senzații ideatice». Pe cele mai importante dintre acestea Berenson le-a numit «valori tactile».22 În opinia sa, opera de artă autentică stimulează simțul tactil și această stimulare sporește viața.

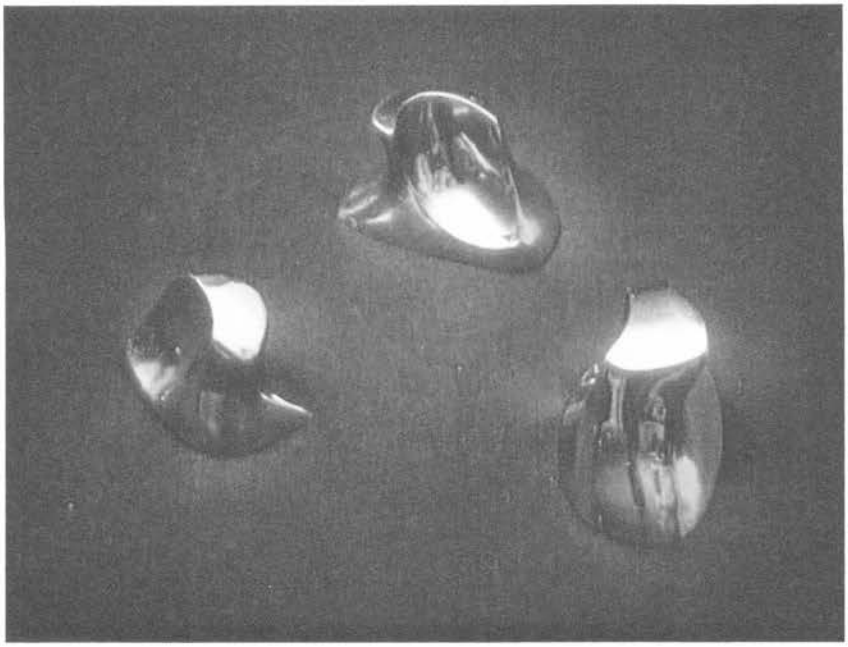
O lucrare arhitecturală veritabilă generează în mod similar un complex indivizibil de impresii sau senzații ideatice, cum ar fi experiențe de mișcare, greutate, tensiune, dinamică structurală, contrapunct formal și ritm, care devin pentru noi realitatea. La intrarea în spațiul extraordinar al curții pavate cu marmură de la Institutul Salk (1959–1965) din La

Jolla, California, proiectat de Louis Kahn, delimitat de două rânduri de clădiri, având cerul drept un plafon sublim și orizontul Oceanului Pacific drept fundal hipnotizant, m-am simțit obligat să merg până la cea mai apropiată suprafață a peretelui de beton și să-i simt temperatura; sugestia de mătase și piele vie era copleșitoare. Louis Kahn a căutat, de fapt, moliciunea cenușie a «aripilor unei molii» și a adăugat cenușă vulcanică amestecului de beton, pentru a obține această moliciune extraordinară de atractivă(22).Ansamblul arhitectural reușește să contopească imensitatea decorului cu intimitatea atingerii mâinii, într-o singură experiență.

Adevărata măiestrie a lui Kahn a constat în transformarea unor scheme arhitecturale care par simpliste sau chiar plictisitoare – cum ar fi Muzeul de Artă Kimbell (1966–1972) din Fort Worth, Texas și Centrul Yale pentru Artă Britanică (1969–1974), din New Haven, Connecticut – în piese magice de complexitate și subtilitate, materialitate și lumină, greutate și lejeritate.

Obiectele și clădirile plăcute mediază experiența proceselor prin care obiectul sau structura au fost realizate; într-un fel, ele invită privitorul / utilizatorul să atingă mâna proiectantului. Clanța ușii este unul dintre detaliile oricărei clădiri care necesită o mare atenție ergonomică pentru că oferă oportunitatea unui contact aproape fizic între mâna arhitectului și mâna vizitatorului. Clanța sau mânerul ușii principale este strângerea de mână a clădirii, iar tragerea ușii cu greutatea corporală este adesea cea mai intimă întâlnire cu o structură arhitecturală.

Adevărata calitate arhitecturală se manifestă în plinătatea și demnitatea incontestabilă a experienței. O rezonanță și interacțiune au loc între spațiul și persoana care le experimentează. Mă așez în spațiu și spațiul se așează în mine. Aceasta este «aura» operei artistice observată de Walter Benjamin(24).



Clanța sau mânerul ușii principale este strângerea de mână a clădirii Juhani Pallasmaa, mânere pentru uși de dulap, generate de prinderea a trei degete (degetul mare, arătătorul și mijlociu), 1991. Bronz turnat.

REFERINȚE:

1. Henri Matisse, «Portraits», [Portrete] (1954), în Jack D. Flam (ed), *Matisse On Art*, [Matisse despre artă], EP Dutton, New York, 1978, p. 152
2. Citat de J. Allan Hobson în: *The Dreaming Brain*, [Creierul în timpul viselor], Editura Basic Books, New York, 1988, pp. 95–97. Republicat de William Irwin Thompson în introducerea pentru: «What Am I Doing in Osterfarnebo?», [«Ce caut în Osterfarnebo?»] de Cornelia Hesse-Honegger în *After Chernobyl*, [După Cernobîl], Cornelia Hesse-Honegger, Verlag Hans Müller, Baden, 1992, p. 16
3. John Berger, *Berger On Drawing*, [Berger despre desen] ediție îngrijită de Jim Savage, Occasional Press, Aghabullogue, County Cork, 2007, p. 3
4. *Ibidem*, p. 112
5. Henri Matisse, «Looking at life with the eyes of a child», [«Privind viața cu ochi de copil»](1953), în Flam (ed), *Matisse on Art*, [Matisse despre artă], op. cit., p. 149
6. Berger, *Berger on Drawing*, [Berger despre desen], op. cit., p. 71
7. *Ibidem*, p. 16
8. Charles Tomlinson, «The poet as painter», [Poetul ca pictor], ediție îngrijită de J.D. McClatchy, *Poets on Painters*, [Poeți despre pictori], Editura University of California, Berkeley, Los Angeles și Londra, 1990, p. 280
9. Berger, *Berger on Drawing*, [Berger despre desen], op. cit., p.14
10. Prietenul sculptorului, Henri-Pierre Roché, povestește: «Sculptura a fost expusă (...) acoperită cu un sac care avea două locuri prin care intrau mâinile și puteai simți ce este dedesubt.» Eric Shanes, *Constantin Brâncuși*, Editura Abbeville, New York, 1989, p. 74
11. Richard Lacayo, «Radically retro», [Retro radical], *Time*, Vol. 172, Nr. 6, 2008, p. 47
12. Anton Ehrenzweig, *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*, [Psihanaliza văzului și auzului artistic: introducere pentru o teorie a percepției inconștiente], (prima publicație: 1953), Editura Sheldon, Londra, ediția a treia, 1975
13. Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*, [Structura ascunsă a artei], (prima publicație: 1967), Editura Paladin, St. Albans, Hertfordshire, 1973
14. Ehrenzweig, *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing*, [Psihanaliza văzului și auzului artistic], op. cit., p. 111
15. Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*, [Structura ascunsă a artei], op. cit., p. 58
16. *Ibidem*, p. 57
17. *Ibidem*, p. 66
18. Citat în David Michael Levin, *Modernity and the Hegemony of Vision*, [Modernitatea și hegemonia văzului], Editura University of California, Berkeley și Los Angeles, 1993, p. 14
19. Kent C. Bloomer și Charles W. Moore, *Body, Memory and Architecture*, [Corp, memorie și arhitectură], Editura Yale University New Haven, Connecticut și Londra, 1977, p. 44
20. Ashley Montagu, *Touching: The Human Significance of the Skin*, [Atingerea: însemnătatea pielii pentru om], Editura Harper & Row, New York, 1971, p. 3
21. Marcel Proust, *In Search of Lost Time: Swann's Way*, [În căutarea timpului pierdut: Swann] (traducere de C.K. Scott Moncrieff și Terence Kilmartin), Random House, Londra, 1992, pp. 4–5

22. Bernard Berenson, *Aesthetics and History*, [Estetica si istoria], Pantheon Books, New York, 1948, pp. 66–70. În mod oarecum surprinzător, Merleau-Ponty critică ferm viziunea lui Berenson: «Berenson vorbește despre evocarea unor calități tactile, aproape că nu putea să se înșele mai tare de atât: pictura nu evocă nimic, cu atât mai puțin simțul tactil. Pictura face complet altceva, aproape opusul; datorită ei nu avem nevoie de un «simț muscular» pentru a lua sub stăpânire dimensiunile ample ale lumii (...). Ochiul trăiește în acest mediu precum un om trăiește în propria casă.» (Maurice Merleau-Ponty, «Eye and Mind», [«Ochi și minte»], *The Primacy of Perception*, [Primatul percepției], Editura Northwestern University, Evanston, Illinois, 1964, p. 166). Înțeleg acest argument al filosofului și sunt de acord cu el doar dacă presupun că el este împotriva unei senzații mijlocite sau secundare, care să înlocuiască percepția celorlalte simțuri, la fel de reale. Intrând în contact cu temperatura și umiditatea aerului, auzind zgomotele unei zile obișnuite, lipsită de griji, din tablourile senzuale ale lui Matisse sau Bonnard, privitorul apreciază veridicitatea multitudinii de senzații transmise printr-o pictură plină de sensibilitate.

23. Citat de Scott Poole în: *Pumping Up: Digital Steroids and the Design Studio*, [Stimularea: steroizi digitali și atelierul de design], manuscris nepublicat, 2005

24. «Aura unui obiect de artă este rezultatul tradiției în care a fost lucrat: acest lucru face obiectul de artă atât prezent, cât și absent, unic aici și acum, dar totuși îndepărtat, distant.» Howard Caygill, «Benjamin, Heidegger and the destruction of tradition», [«Benjamin, Heidegger și distrugerea tradiției»], în: *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*, [Filosofia lui Benjamin Walter: distrugere și experiență], Andrew Benjamin și Peter Osborne, Editura Routledge, Londra și New York, 1994, p. 23

Capitolul 5:

Gândirea întrupată

Organizarea ritmică a pietrelor pentru trecerea cu pasul a apei se adresează direct corpului și simțului muscular, fără un conținut intelectual sau mediat.

Sawatari-ishi, «pași peste mlaștină», în grădina altarului Heian din Kyoto, Japonia.

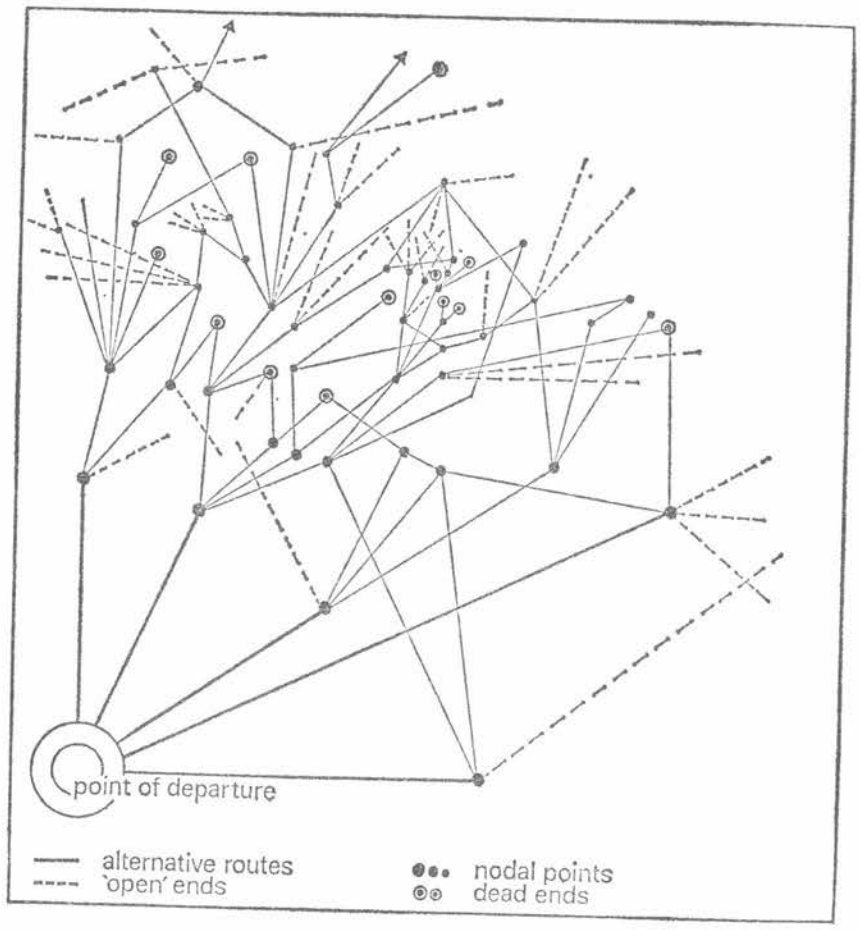
«Mâinile lui Rodin au fost principalele sale unelte, cu ele a lovit, a învârtit și a netezit, făcând sinuoase atât curbele cât și liniile drepte, permițând umerilor să se prindă de trunchi, iar trunchiului să iasă din blocuri (chiar și atunci când nu erau), încurajând coatele să-și afirme propria identitate, degetele sale fiind ocupate ca peste tot să transmită impresiile vieții, dând forță și voință ipsosului, iar pietrei străvezime și viață.»

WILLIAM H. GASS (1)

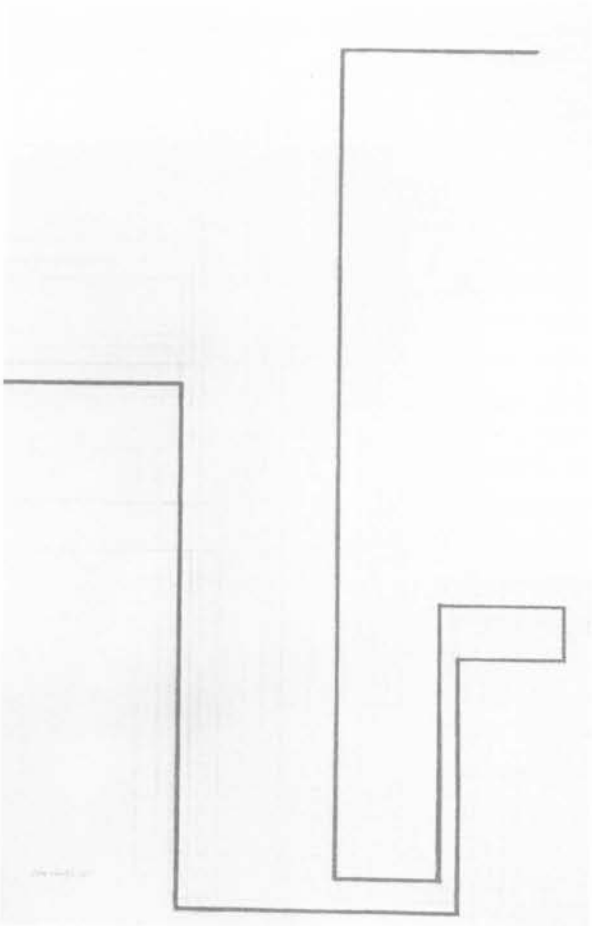
CONTOPIREA CREATIVĂ

O abordare creativă în arhitectură este rareori o descoperire instantanee intelectuală care ar putea dezvălui, într-o clipă, o entitate complexă în forma sa finită; nici nu este un proces liniar de deducție logică. Cel mai adesea, procesul începe cu o idee inițială, care este dezvoltată pentru un timp, dar destul de repede conceptul se ramifică spre noi direcții, iar această tipologie de traiectorii încrucișate crește tot mai dens prin procesul în sine. Proiectarea este un proces în care mergi înainte și înapoi printre sute de idei, unde soluțiile și detaliile parțiale sunt încercate în mod repetat pentru a dezvălui și conecta treptat, într-o rezolvare holistică, miile de cerințe și criterii, precum și idealurile personale ale arhitectului în ceea ce privește coordonarea și armonizarea într-o entitate arhitecturală sau artistică completă. Un proiect de arhitectură nu este doar rezultatul unui proces de soluționare a problemelor, ci este și o propunere metafizică care exprimă lumea mentală a creatorului și înțelegerea acestuia asupra vieții umane. Procesul de proiectare scanează simultan lumea lăuntrică și pe cea exterioară și împletește cele două universuri.

Deseori, ideea inițială și prima elaborare a conceptului trebuie abandonate și întregul proces reluat. Aceasta este o căutare în obscuritatea și întunericul incertitudinii, în care o anume certitudine subiectivă este obținută treptat prin însuși laboriosul proces al căutării. Această căutare este la fel de mult o călătorie întrupată și tactilă, ghidată de mâna și sentimentele corpului, cât este o întreprindere vizuală și intelectuală. O temă arhitecturală nu este o simplă problemă de logică ce trebuie rezolvată. În proiectarea de arhitectură trebuie identificate și concretizate atât finalul dorit, cât și mijloacele pentru a-l obține. Pe lângă rezolvarea problemelor raționale și îndeplinirea cerințelor funcționale, tehnice sau de altă natură, este de așteptat ca un proiect temeinic de arhitectură să

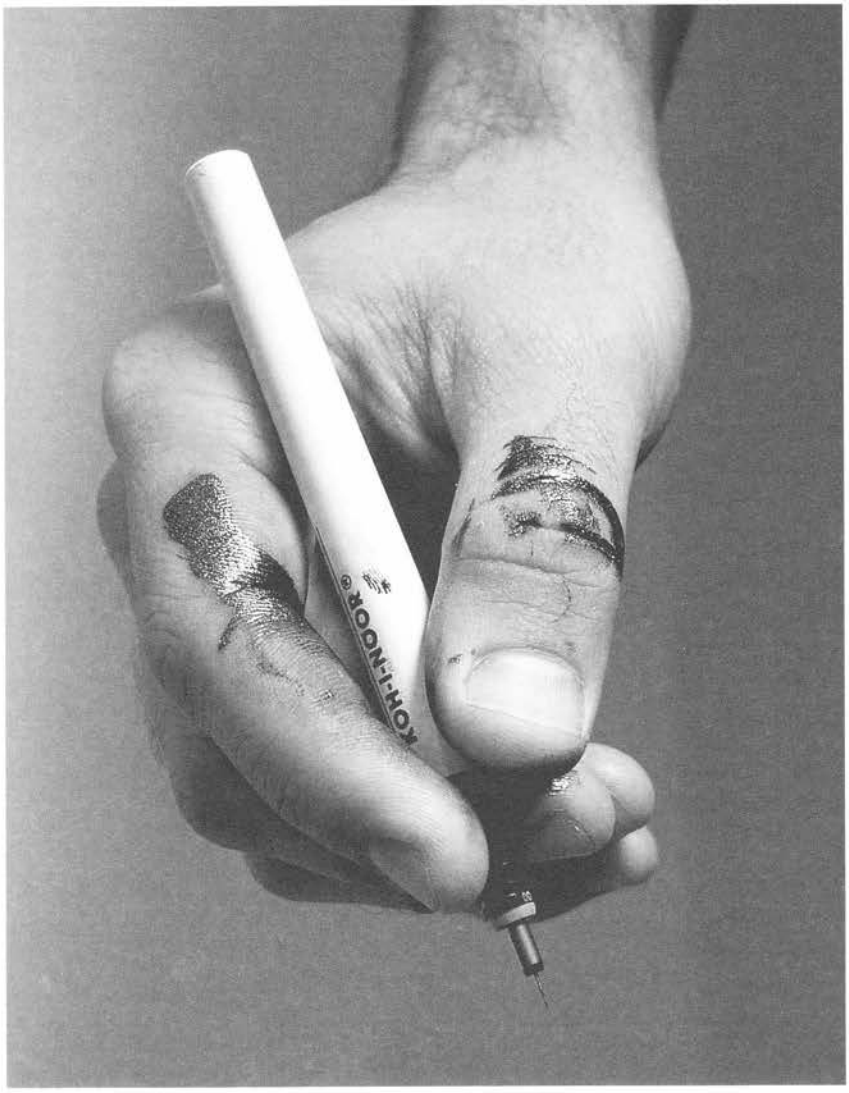


Graficul lui Anton Ehrenzweig pentru procesul creativ: «Labirintul (structura serială) unei explorări creative. Gânditorul creativ trebuie să avanseze pe un front larg, păstrând deschise mai multe opțiuni. El trebuie să obțină o imagine cuprinzătoare asupra întregii structuri a parcursului, fără a se putea opri asupra unei singure posibilități», este explicația lui, ce însoțește graficul în cartea «Structura ascunsă a artei» (1973). În opinia mea, labirintul creativ este chiar mai complex decât graficul lui Ehrenzweig, datorită întoarcerii repetate la faze deja parcurse sau idei respinse și la începuturi complet noi.



Liniile șterse ale desenului fac parte din lucrarea finală și dezvăluie succesiunea încercărilor și erorilor și sugerează o dimensiune a timpului și a profunzimii spațiale. Juhana Blomstedt, «Desen», cărbune pe hârtie, 106 × 76 cm, 1985.

evoce valori umane, experiențiale și existențiale, care nu pot fi prescrise. Orice arhitectură valoroasă face ca omul să se reașeze în lume și aruncă o nouă lumină asupra enigmei existențiale a acestuia. Fiecare sarcină arhitecturală care este luată în serios necesită, de asemenea, o idealizare specifică situației, clientului și utilizării viitoare a clădirii. Arhitectura trebuie să construiască o lume mai bună, iar această proiecție a unei dimensiuni umane idealizate se naște mai degrabă dintr-o înțelepciune existențială, decât dintr-o expertiză, pricepere și experiență profesională. De fapt, o temă de proiectare este o explorare existențială în care se îmbină cunoștințele profesionale ale arhitectului, experiențele de viață, sensibilitățile etice și estetice, mintea și corpul, ochiul și mâna, precum și întreaga sa persoană și înțelepci unea existențială.



Urmele de murdărie ale lucrului
pe mâna unui desenator.

LUCRAREA GÂNDIRII: VALOAREA INCERTITUDINII

Gândire creativă înseamnă *a lucra*, o lucrare în sensul propriu al cuvântului, mai degrabă decât o simplă sclipire neașteptată și fără efort. Astfel de miracole se pot întâmpla doar cu un adevărat geniu, dar chiar și într-un astfel de caz, geniul și-a pregătit laborios terenul pentru a face posibilă descoperirea. A lucra cere, de obicei, o activitate însoțită de transpirație și dezordine. Personal, vreau să văd urmele, petele și murdăria lucrării mele, stratificarea liniilor șterse, erorile și eșecurile, trasările repetate peste desen și colajul corecturilor, completărilor și tăieturilor de pe pagina pe care o scriu, atât timp cât dezvolt o idee. Aceste urme mă ajută să simt continuitatea și consecvența lucrării, să rămân prezent în lucrare și să înțeleg cerința ca multiplicitate și plasticitate. De asemenea, mă ajută să mențin starea mentală de incertitudine, ezitare și indecizie necesare în proces suficient de mult timp. Un sentiment de certitudine, satisfacție și finalitate care apare prea devreme poate fi catastrofal. Ezitările desenului în sine exprimă și mențin propria mea incertitudine interioară. Iar ceea ce este mai important este faptul că sentimentul de incertitudine menține și stimulează curiozitatea. Atât timp cât incertitudinea nu este lăsată să se prăbușească în deznădejde și depresie, aceasta este un impuls și o sursă motivațională în procesul creativ. Proiectarea este întotdeauna o căutare anticipată a unui lucru necunoscut sau o explorare într-un teritoriu necercetat, iar procesul de proiectare în sine, prin acțiunile mâinilor care caută, trebuie să exprime esența acestei călătorii mentale.

Joseph Brodsky subliniază valoarea nesiguranței în cadrul efortului creativ. Opiniile sale instructive și intransigente etic despre sarcina poetului m-au învățat foarte multe în ceea ce privește misiunea arhitectului. «În activitatea de a scrie, ceea ce acumulează cineva nu este expertiză, ci incertitudini»(2), mărturisește poetul și simt că la fel se întâmplă și cu un arhitect sincer cu el însuși, care sfârșește acumulând tot incertitudini. Brodsky pune incertitudinea în legătură cu un sentiment de smerenie: «Poezia este o școală imensă de nesiguranță și incertitudine [...] Poezia – scrierea ei, precum și citirea ei – vă va învăța smerenia și chiar destul de repede. Mai ales dacă și compuneți și citiți.»(3) Această observație se aplică cu siguranță și arhitecturii, deoarece te poți smeri mult dacă în același timp creezi și teoretizezi despre asta. Poetul sugerează însă că aceste stări mentale, care sunt de obicei considerate dăunătoare, pot fi transformate, de fapt, într-un plus de creativitate: «Dacă această

[incertitudine sau nesiguranță] nu te distruge, nesiguranța și incertitudinea devin în cele din urmă prietenii tăi cei mai apropiați și le poți atribui aproape o inteligență proprie», sugerează poetul (4).

Billy Collins, un alt poet, explică de ce insistă să scrie cu stiloul sau creionul, mai degrabă decât cu tastatura: «Întotdeauna compun fie cu stiloul, fie cu creionul, doar pentru că tastatura, pentru mine, face ca totul să pară finalizat, să pară înghețat, iar a scrie pe o foaie de hârtie îmi oferă un sentiment de fluiditate, face ca ceea ce scriu să aibă aspect provizoriu. De asemenea, din moment ce nu știu încotro se îndreaptă poezia și nici nu vreau să știu până nu ajung acolo, mă identific întotdeauna cu aceasta pe măsură ce scriu, este o lucrare îndreptată spre un fel de înțelegere a însăși poeziei.»(5)

Personal, împărtășesc opiniile poeților. Atât în scris, cât și în desen, textul și imaginea trebuie să fie libere de orice sens preconceput al rezultatului, scopului și căii. Când cineva este tânăr și limitat, dorește ca textul și desenul să concretizeze o idee preconceputâ, pentru a-i da ideii o formă instantanee și precisă. Printr-o capacitate din ce în ce mai mare de a îngloba incertitudinea, neclaritatea, lipsa de definiție și precizie, lipsa provizorie de logică și finalitatea deschisă, creatorul capătă treptat abilitatea de a coopera cu propria-i lucrare și de a-i permite acesteia să-și exprime sugestiile și să facă independent întoarceri și mișcări neașteptate. În loc să dicteze un gând, procesul de gândire se transformă într-un act de așteptare, ascultare, colaborare și dialog. Opera devine o călătorie care-l poate duce pe artist în locuri și continente pe care nu le-a vizitat niciodată sau de a căror existență nu știa mai înainte de a fi fost ghidat acolo de lucrarea propriilor mâini și a imaginației, precum și de atitudinea de ezitare și curiozitate.

Există o opoziție inerentă între definit și nedefinit în artă. Un fenomen artistic dorește să nu fie definit până când a atins existența sa de sine stătătoare – și, cred, chiar dincolo de acest punct. Simplu exprimat, adevărata fuziune creativă dobândește întotdeauna mai mult decât poate fi conceput de orice teorie, iar proiectarea temeinică realizează întotdeauna mai mult decât ar putea anticipa tema de proiectare sau oricine participă la proces.

Personal, trebuie să mărturisesc că, încă din zilele în care eram un tânăr naiv, încrezător în sine (asta, desigur, ascundea o veritabilă incertitudine, îngustime a înțelegerii și obtuzitate), sentimentul meu de nesiguranță a crescut constant până la punctul în care a devenit aproape intolerabil. Fiecare problemă, fiecare întrebare, fiecare detaliu este atât de adânc

înrădăcinat în misterele existenței umane, încât de multe ori nu pare să existe deloc un răspuns satisfăcător sau orice fel de răspuns. Într-un sens existențial, pot spune că, odată cu vârsta și experiența, omul devine din ce în ce mai mult un amator, decât să se transforme într-un profesionist care are răspunsuri imediate și sigure. Un profesionist consacrat s-ar opri cu greu să mediteze la întrebări cum ar fi ce este pardoseala, fereastra sau ușa. Dar poate cineva să-mi spună cu adevărat care sunt esențele metafizice fundamentale ale acestor componente arhitectonice și care este semnificația lor umană, independent de o sarcină de proiectare specifică?

REZISTENȚĂ, TRADIȚIE ȘI LIBERTATE

Un cuvânt pe care îl auzi destul de des în atelierele școlilor de arhitectură și în cadrul juriilor concursurilor de arhitectură este «Libertate». Cuvântul pare să descrie o independență artistică a proiectului. Independența față de tradiție și precedente, constrângeri structurale sau materiale, sau independența pur și simplu, este de obicei văzută ca o dimensiune a libertății artistice. Cu toate acestea, Leonardo da Vinci deja ne-a învățat că «puterea se naște din constrângeri și moare în libertate»(6).

Îți dă de gândit, într-adevăr, că marii artiști din orice epocă vorbesc rar despre dimensiunea libertății în opera lor. Ei subliniază rolul restricțiilor și al constrângerilor în materialele și mediul lor artistic, situația culturală și socială, precum și în formarea personalității și stilului lor. Măreția unui artist rezultă din identificarea propriului său teritoriu și a limitelor proprii, mai degrabă decât dintr-o dorință nedeterminată pentru libertate. În loc să tânjească după libertate, marii artiști subliniază caracterul disciplinat, legat de tradiție, al exprimării lor în artă. În memoriile sale «Viața și filmele mele», Jean Renoir scrie despre «limitările tehnicii»(7) în realizarea filmelor, în timp ce Igor Stravinsky vorbește despre «limita materialului și a tehnicii»(8) ca fiind contraforturi importante în activitatea sa de compozitor. Stravinsky disprețuiește orice dorință de libertate: «Cei care încearcă să evite subordonarea susțin în unanimitate curentul opus, cel anti-tradițional. Ei resping constrângerea și își pun speranța – sortită întotdeauna eșecului – de a găsi în libertate secretul forței. Aceștia nu găsesc nimic altceva decât arbitrariatea ciudățeniei și a dezordinii, își pierd tot controlul, ajung să rătăcească [...].»(9) Stravinsky, compozitor al muzicii pre-moderne, susține cu tărie că puterea și sensul

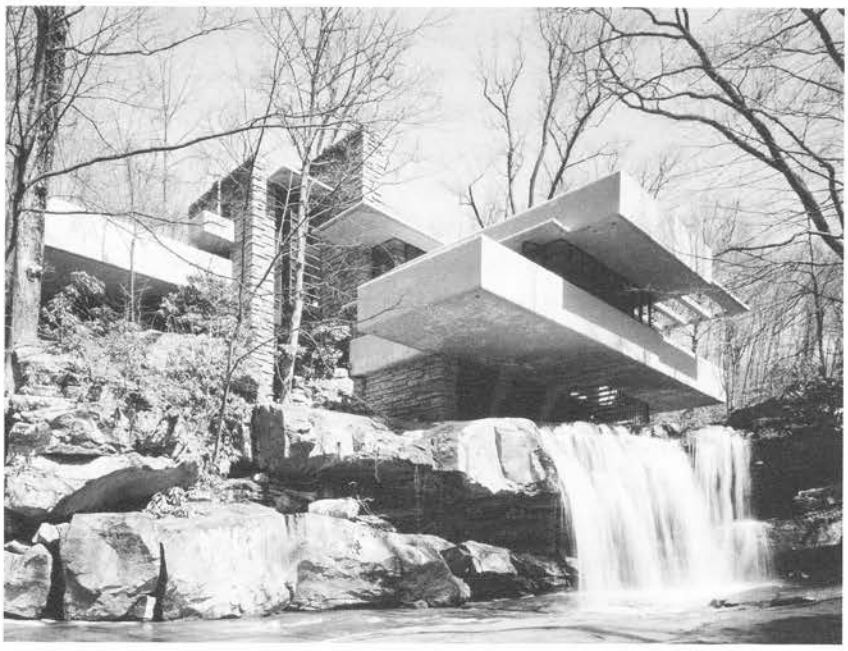
artistic nu pot proveni decât din tradiție. În opinia sa, un artist care caută în mod deliberat noutatea devine captiv în însăși aspirația sa: «Arta sa devine într-adevăr unică, însă în sensul că lumea sa este total închisă și nu oferă nicio posibilitate de comunicare.»(10) Compozitorul păstrează conceptul de tradiție ca ingredient atât de vital pentru artă încât el concluzionează prin afirmația enigmatică a filosofului catalan Eugeni d'Ors, «Tot ceea ce rămâne în afara tradiției este plagiatul.»(11)

Limitele și restricțiile sunt la fel de importante în toate artele. Poetul Paul Valéry face o afirmație categorică: «Cea mai mare libertate este născută din cea mai mare rigoare.»(12) În cartea sa, «Puterea limitelor» – care studiază armonia proporțiilor în natură, artă și arhitectură și, în special, apariția repetată a Secțiunii de Aur în aceste fenomene – György Doczi observă: «Prin fascinația pe care o avem față de puterile noastre inventive și creative, am pierdut din vedere puterea limitărilor.»(13) Aceasta este o înțelepciune fundamentală în epoca noastră, epocă ce pare să neglijeze importanța limitelor.

Respingând înțelepciunea și persistența tradiției, arhitectura alunecă, de asemenea, pe de o parte, spre o uniformitate ucigătoare, și, pe de altă parte, spre o exprimare anarhică, lipsită de rădăcini. Fiecare formă de artă are ontologia sa, precum și teritoriul de exprimare caracteristic, iar limitările sunt date de însăși esența, structurile interioare și materialele sale. Nașterea formei arhitecturale din realitățile incontestabile regăsite în construire reprezintă tradiția îndelungată a artei arhitecturii. Limbajul tectonic al arhitecturii, logica interioară a construcției în sine, exprimă gravitația și structura, limbajul materialelor, precum și procesele de construcție și detaliile de îmbinare a corpurilor și a materialelor. În opinia mea, arhitectura ia naștere din identificarea și articularea realităților cerinței în cauză, mai degrabă decât din fantezia individuală. Aulis Blomstedt obișnuia să-și sfătuiască cu înțelepciune studenții de la Universitatea de Tehnologie din Helsinki: «Capacitatea de a imagina situații de viață este o abilitate mai importantă pentru un arhitect decât aceea de a fantaza despre spațiu.»(14)

A GÂNDI PRIN SIMȚURI

Toată arhitectura valoroasă este rezultatul unei gândiri profunde – sau, mai precis, al unui mod distinct de a gândi prin intermediul arhitecturii. În același mod în care cinemaul este un mod de gândire cinematografic, pictura un mijloc de articulare a ideilor picturale, iar sculptura un mod de elaborare și de exprimare a gândurilor sculpturale, arhitectura este un



Arhitectura dezvoltă metafore existențiale și trăite prin spațiu, structură, materie, gravitație și lumină. Clădirile valoroase sunt, de asemenea, icoane ale vieții și mandale metafizice. Frank Lloyd Wright, Fallingwater, [Casa de la cascade], Edgar J Kaufmann House, Mill Run, Pennsylvania, SUA. 1934–1937.

mijloc de filozofare despre lume și existența umană prin actul material întrupat al construirii. Arhitectura dezvoltă metafore existențiale și trăite prin spațiu, structură, materie, gravitație și lumină. În consecință, arhitectura nu ilustrează sau imită idei ale filozofiei, literaturii, picturii sau alte forme de artă, ea este în sine un mod de gândire. Ideile articulate prin artă sunt gânduri picturale, muzicale, cinematografice sau arhitecturale, concepute și exprimate prin mijloacele inerente și logica proprie artistică a formei de artă particulare, într-un proces dialectic cu tradiția acesteia. Ideile artistice nu pot fi neapărat transpuse în termeni verbali, deoarece sunt metafore întrupate ale lumii și ale modurilor particulare în care existăm în această lume. De asemenea, arhitectura este o expresie artistică în măsura în care transcende domeniul său pur utilitar, tehnic și rațional și se transformă într-o expresie metaforică a lumii trăite și a condiției umane.

Există o viziune, destul de larg acceptată, care urmărește să elimine complet granițele dintre diferitele forme de artă. Personal, consider că diferențele ontologice dintre arte sunt la fel de semnificative pe cât sunt elementele comune ale acestora. Fiecare formă de artă își are propriile origini și tradiții, iar atunci când această coloană vertebrală ontologică a unei discipline este pierdută, forma de artă slăbește – cel puțin, dacă ascultăm de mărturia lui Ezra Pound, poetul pre-modern, în cartea sa «ABC-ul cititului»: «Muzica începe să se atrofieze atunci când se îndepărtează prea mult de dans [...] poezia începe să se atrofieze atunci când se îndepărtează prea mult de muzică [...].»(15)

În opinia mea, arhitectura se transformă în mod similar în simplu estetism atunci când se îndepărtează de motivele sale originare de transformare a spațiului și a timpului, înțelegere animistă a lumii și reprezentare metaforică a actului de construcție. Fiecare formă de artă trebuie reconectată la esența sa ontologică, mai ales în perioadele în care aceasta tinde să se transforme într-un sec manierism estetic. Lucrările de arhitectură din epoca modernă, precum și cele contemporane, în care răsună tremurul originilor – cum ar fi, lucrările lui Sigurd Lewerentz, Louis Kahn, Aldo van Eyck și Peter Zumthor, de exemplu – proiectează o autoritate radiantă și profunzime a trăirii. Astfel de lucrări nu sunt întotdeauna neapărat șlefuite estetic, deoarece se prezintă cu o putere emotivă profundă și deranjantă și nasc întrebări în loc să ofere răspunsuri bine formulate. «Casa de la cascade», de Frank Lloyd Wright (1934–1937), din Mill Run, Pennsylvania sau orice altă capodoperă a arhitecturii, deschide un nou orizont către existența umană în loc să ofere un răspuns la vreo întrebare.

Louis Kahn a vorbit despre importanța originilor: «Spiritul originar este cel mai bun moment pentru orice, în oricare perioadă. Pentru că la început este pusă sămânța pentru toate lucrurile care trebuie să urmeze. Un lucru nu este în stare să înceapă decât dacă poate conține tot ceea ce s-ar putea naște din el. Aceasta este caracteristica unui început, altfel nu este un început – este un început fals.»(16)

Întreaga noastră constituție corporală împreună cu simțurile «gândesc» în sensul existențial al identificării și procesării informațiilor despre locul nostru în lume și mediază răspunsuri comportamentale sensibile. În opinia lui Henry Plotkin, profesor de psihobiologie, cunoașterea reprezintă mai mult decât conștiința cuvintelor sau faptelor cunoscute: «Cunoașterea este orice stare dintr-un organism care se află într-o relație cu lumea.»(17) Dansatorul și fotbalistul «gândesc» cu corpul și picioarele, meșteșugarul și sculptorul cu mâinile și compozitorii cu urechile. De fapt, întregul nostru corp și simțul existențial participă la toate procesele de gândire. «Dansatorul are urechea în degetele de la picioare», după cum argumentează Nietzsche (18).

În eseul său, «Ce ne îndeamnă să gândim?», Martin Heidegger pune în legătură gândirea cu arta tâmplăriei. Filozoful conferă mâinii un rol esențial în procesele de gândire și îi atribuie acesteia capacitatea de a vorbi, o temă care a fost deja discutată în capitolele anterioare ale acestei cărți:

> Poate că și gândirea seamănă cu felul în care construim un dulap. În orice caz, este un meșteșug, prin urmare, are o relație specială cu mâna. În general, se consideră că mâna face parte din organismul nostru corporal. Dar esența mâinii nu poate fi niciodată determinată sau explicată prin faptul că este un organ care poate apuca. [...] Mâna este infinit diferită de toate organele de apucat, [...] diferită printr-un un abis al esenței. Doar o ființă care poate vorbi, adică gândește, poate avea mâini și poate realiza cu ușurință lucrări de artizanat (19).

O idee artistică nu este doar o deducție conceptuală sau logică, ci presupune o înțelegere existențială și o sinteză a experienței trăite care implică percepția, memoria și dorința. Percepția îmbină memoria cu ceea ce este perceput în prezent și, în consecință, chiar experiențele obișnuite devin procese complexe de comparare și evaluare.

GÂNDIRE ȘI MEMORIE ÎNTRUPATE

Merleau-Ponty extinde ideea proceselor gândirii întrupate pentru a include întregul corp, folosind următorul argument: «Pictorul ‹își ia trupul cu el› (spune Paul Valéry). Într-adevăr, nu ne putem imagina cum ar putea picta o minte.»(20) Este, cu siguranță, la fel de neconceput cum o minte ar putea concepe arhitectura, din cauza rolului de neînlocuit al corpului în chiar esența arhitecturii. Clădirile nu sunt construcții abstracte, lipsite de sens, sau compoziții estetice, ci sunt prelungiri și adăposturi pentru trupurile, amintirile, identitățile și spiritele noastre. În consecință, arhitectura se naște din confruntări, experiențe, amintiri și aspirații existențiale adevărate.

Sarcina cea mai abstractă ar deveni lipsită de sens dacă este detașată de rădăcinile ei în existența întrupată a omului. Chiar și arta abstractă articulează «carnea lumii»(21), iar noi împărtășim aceeași carne, precum și realitatea gravitațională a lumii, cu corpurile noastre. «Mintea nu este doar întrupată, ci este întrupată în așa fel încât sistemul nostru conceptual se bazează în mare măsură pe numitorul comun dintre corpurile noastre și mediul în care trăim», după cum susțin autorii cărții «Filozofia încarnată»(22). Suntem locuitorii acestei lumi cu realitățile ei fizice și misterele mentale, iar nu observatori din exterior sau teoreticienii acesteia.

Corpul face parte și din sistemul memoriei noastre. Filozoful Edward S. Casey, care a scris studii fenomenologice esențiale despre loc, memorie și imaginație, subliniază care este rolul corpului în actul de memorare: «Memoria corpului este [...] centrul firesc pentru orice act sensibil de reamintire.»(23) Într-un alt context, el își dezvoltă punctul de vedere: «Nu există memorie separată de memoria corpului [...]. Când afirm acest lucru, nu vreau să spun că, de câte ori ne amintim, ne raportăm direct la memoria corpului. [...] Mai degrabă, spun că nu ne-am putea aminti [...] fără să fim înzestrați cu memoria corporală.»(24) Mai mult, există studii filosofice recente, precum «Trupul din minte», de Mark Johnson și «Filosofia încarnată», de Johnson și George Lakoff, care argumentează empatic pentru natura întrupată a gândirii însăși (25).

În colaborarea mea cu pictori, sculptori și meșteșugari, de-a lungul a patru decenii, am învățat să admir capacitatea lor de a surprinde esența lucrurilor prin mâinile și corpurile lor și prin înțelegerea lor existențială neconceptualizată, mai degrabă decât prin analize intelectuale și discursive. Ei se bazează pe înțelepciunea tăcută a trupului și a mâinii. Am avut, de asemenea, șansa să observ că mâna și corpul produc idei cu

totul diferite decât capul. Cele din urmă tind să fie conceptuale, intelectuale și idei geometrizate, în timp ce primele transmit, de obicei, spontaneitate, senzualitate și tactilitate. Mâna înregistrează și măsoară pulsul realității trăite.

Un mod întrupat de învățare și menținere a abilităților, precum și răspunsul dat în fața evenimentelor trăite reprezintă modelul dominant de cunoaștere în cadrul societăților tradiționale. Deprinderea unei abilități ține în primul rând de un mimesis muscular întrupat, dobândit prin practică, decât de instrucțiunile conceptuale sau verbalizate. Personal, nu-mi amintesc să fi vorbit foarte mult în copilăria mea, la ferma bunicului meu; viața de zi cu zi și munca se desfășurau chiar «în carnea» vieții de la fermă, toată lumea își știa locul său în familie și care erau ciclurile zilnice de muncă, iar toți au învățat și și-au reamintit nenumărate abilități practice ca fiind trăsături întrupate în viață și muncă. Nu-mi amintesc pe niciunul să fi întrebat vreodată pe altcineva dacă poate face un anumit lucru; se presupunea în mod natural că toată lumea poate face tot ceea ce intra în sarcinile zilnice ale vieții de la fermă. Cunoștințele fermierului erau constituite din abilități esențiale întrupate, scrise mai degrabă în anotimpurile și ciclurile anului și în situațiile concrete ale vieții de zi cu zi, decât în cărți și notații.

CUNOAȘTEREA EXISTENȚIALĂ

Opinia dominantă în cultura noastră face o distincție fundamentală între lumea științei și cea a artei. Prin știință se înțelege o reprezentare a tărâmului normalității și a cunoștințelor raționale și obiective, în timp ce arta reprezintă lumea senzațiilor subiective, emoționale și, în mod esențial, irațională. Prima este înțeleasă ca având o valoare instrumentală și operațională, în timp ce ultima este privită ca o formă exclusivă de divertisment cultural.

Într-un interviu din 1990 despre complexitățile și misterele din noua fizică, Steven Weinberg, care a câștigat premiul Nobel pentru fizică în 1979 pentru descoperirea relației dintre electromagnetism și forța nucleară slabă, a fost întrebat: «Cui i-ați adresa o întrebare despre complexitatea vieții: lui Shakespeare sau lui Einstein?» Omul de știință a răspuns imediat: «O, pentru complexitatea vieții, nu există nicio îndoială – lui Shakespeare.» Și intervievatorul a continuat: «Și ați merge la Einstein pentru simplitate?», «Da, pentru a afla sensul pentru care lucrurile sunt

așa cum sunt, iar nu de ce oamenii sunt așa cum sunt, pentru că acesta este sfârșitul unui lanț atât de lung al deducției...»(26)

Arta articulează experiențele fundamentale ale existenței omului, dar așa cum s-a subliniat în capitolul precedent, ea reprezintă și moduri de gândire particulare. Felul în care reacționăm la lume și procesarea informațiilor au loc direct ca o activitate întrupată și senzorială, fără ca ele să fie transformate în concepte sau măcar să intre în sfera conștiinței.

Este evident că trebuie să regândim câteva dintre fundamentele practicii arhitecturale în lumina acestor argumente. Pe lângă echilibrarea înclinației spre dimensiunea vizuală în gândirea arhitecturală, trebuie să fim critici în a privi arhitectura cu accentul pus pe intelectual și logistic. Un arhitect înțelept și matur lucrează cu întregul său corp și cu simțul sinelui. În timp ce lucrează la o clădire sau la un obiect, arhitectul se transpune simultan într-o perspectivă inversă a imaginii sale de sine în raport cu lumea și a cunoștințele sale existențiale. Pe lângă abilitățile și *cunoștințele operative și instrumentale*, proiectantul și artistul au nevoie de *cunoștințe existențiale* rezultate din experiențele lor de viață. Cunoașterea existențială rezultă din modul în care persoana își experimentează și manifestă propria existență, iar această cunoaștere oferă cel mai important context pentru o judecată etică. În proiectare, aceste două categorii de cunoștințe se contopesc și, în consecință, clădirea este în același timp un obiect rațional, utilitar și o metaforă artistică / existențială.

Toate profesiile și disciplinele conțin ambele categorii de cunoștințe, în diferite grade și configurații. Dimensiunile instrumentale ale unei meserii pot fi teoretizate, cercetate, predate și încorporate în practică, într-un mod destul de rațional, în timp ce dimensiunile existențiale sunt integrate în propria identitate de sine, experiență de viață și simțire etică, precum și sentimentul personal al responsabilității. Categoria înțelepciunii existențiale este, de asemenea, mult mai dificil de predat, dacă nu chiar imposibil. Cu toate acestea, ea este o condiție de neînlocuit pentru orice lucrare creativă. Ceea ce ne dă de gândit, într-adevăr, este să recunoaștem că în majoritatea țărilor nu există aproape deloc o educație academică formală pentru poeți și romancieri; lucrarea lor este atât de puternic bazată pe cunoștințe existențiale încât se așteaptă ca acești artiști să apară și să crească fără o educație pedagogică formalizată explicită.

Predarea acestei înțelepciuni existențiale în educație are loc, în principal, printr-o creștere a personalității, ceea ce este adesea o răsfrângere a personalității și a caracterului profesorului asupra identității elevului.

Această înțelepciune a vieții este o acumulare lentă de experiență, o maturizare treptată a personalității și o interiorizare – aș folosi din nou termenul întrupare – a unui sentiment de responsabilitate și ambiție. Prin ambiție, nu mă refer la aspirațiile sau obiectivele sociale, ci la sentimentul lăuntric al responsabilității și onoarei și la disponibilitatea de a depăși propriile limite ale competențelor și cunoștințelor anterioare.

Heidegger consideră că a preda este mai dificil decât a învăța: «Predarea este chiar mai dificilă decât învățarea [...] Nu pentru că profesorul trebuie să aibă un bagaj mai mare de informații și să îl aibă întotdeauna pregătit. Predarea este mai dificilă decât învățarea, deoarece ceea ce solicită predarea este aceasta: a ajuta pe cineva să învețe singur. Adevăratul profesor, de fapt, nu lasă să se învețe altceva în afară de însăși dorința pentru învățare.»(27) Dificultatea predării constă în special în sarcina de a transmite înțelepciunea existențială.

Rainer Maria Rilke oferă o descriere emoționantă și poetică a cunoștințelor existențiale necesare pentru scrierea unui singur vers:

> «Căci versurile nu sunt, așa cum își imaginează oamenii, simple sentimente [...], ci sunt experiențe. Pentru a putea scrie un singur vers, trebuie să vezi multe orașe, oameni și lucruri, trebuie să cunoști animalele, trebuie să simți cum zboară păsările și să cunoști gestul cu care micile flori se deschid dimineața. [...] Și nu este suficient nici să ai amintiri. Trebuie să le poți uita atunci când sunt prea multe și să aștepți răbdător până când vor reveni. Căci ele nu sunt încă amintiri. Nu, până când nu au pătruns în sângele nostru, în privire și gest, fără nume și fără să se mai poată distinge de noi înșine – doar atunci se poate întâmpla ca, în cel mai rar moment, primul cuvânt al unui vers să apară în mijlocul tuturor acestora și să țîșnească dintre ele.»(28)

Enumerarea pregătirilor necesare pentru scrierea unui singur vers, făcută de unul dintre cei mai mari poeți din toate timpurile, ar trebui să smerească pe oricine dorește să devină poet, artist sau arhitect.

REFERINȚE:

1. H Gass, *Rilke's Rodin*, [Rodin în viziunea lui Rilke], Introducere pentru: *Auguste Rodin*, Rainer Maria Rilke, Archipelago Books, New York, 2004, p. 11
2. Iosif Brodsky, *Less than one*, [Mai puțin decât unu], Farrar, Straus & Giroux, New York, 1997, p. 17
3. Iosif Brodsky, *In memory of Stephen Spender*, [În memoria lui Stephen Spender], *On Grief and Reason*, [Despre suferință și rațiune], Farrar, Straus & Giroux, New York, 1997, pp. 473–474
4. *Ibidem*, p. 473
5. Interviu cu Billy Collins, în buletinul de festival «Jazzmouth», Editura Portsmouth, 2008. Acest interviu mi-a fost adus la cunoștință de prietenul meu, arhitectul Glenn Murcutt, care îmi împărtășește opiniile legate de semnificația mâinii.
6. Citat în Igor Stravinsky, *Musiikin poetiikka* (*The Poetics of Music*), [Poetica muzicii], Editura Otava Publishing Company, Helsinki, 1968, p. 75 (traducere de Juhani Pallasmaa)
7. Jean Renoir, *Elämäni ja elokuvani* (*My Life and My Films*), [Viața și filmele mele], Love-Kirjat, Helsinki, 1974 (traducere de Juhani Pallasmaa)
8. Stravinsky, *Musiikin poetiikka, op. cit.*, pp. 66–7
9. *Ibidem*, p. 75
10. *Ibidem*, p. 72
11. *Ibidem*, p. 59. Ideea aparține filosofului catalan Eugeni d'Ors, dar Stravinsky nu îl menționează. Luis Buñuel o citează, de asemenea, în jurnalul său: *My Last Sigh*, [Ultimul meu suspin], (Editura Vintage Books, New York, 1983, pp. 69–70), atribuind-o autorului potrivit.
12. Paul Valéry, *Eupalinos or the Architect*, [Eupalinos sau Arhitectul], în *Paul Valéry Dialogues*, [Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică], Editura Pantheon Books, New York, 1956, p. 131
13. György Doczi, «Preface», «Prefață» în *The Power of Limits*, [Puterea limitelor], Editura Shambhala, Boulder, Colorado și Londra, 1981, pagină nemenționată
14. Blomstedt a susținut această idee, sub diferite formulări, în cursurile sale de la Universitatea Tehnică din Helsinki, în jurul anilor 1964–1966.
15. Ezra Pound, *ABC of Reading*, [ABC-ul lecturii], Editura New Directions, New York, 1987, p. 14
16. Louis I. Kahn, «New frontiers in architecture: CIAM in Otterlo, 1959», [Noi frontiere în arhitectură: CIAM în Otterlo, 1959], în *Writings, Lectures, Interviews*, [Scrieri, prelegeri, interviuri], Louis I. Kahn, ediție revizuită de Alessandra Latour, Editura Rizzoli International, New York, 1991, p. 85
17. Citat de Frank R. Wilson în: *The Hand: How Its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture*, [Mâna: cum modelează ea creierul, limbajul și cultura omului], Editura Pantheon Books, New York, 1998, p. 51
18. Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, [Așa grăit-a Zarathustra], Editura Viking, New York, 1956, p. 224
19. Martin Heidegger, «What calls for thinking?», [«Ce ne îndeamnă să gândim?»], *Basic Writings*, [*Scrieri esențiale*], Editura Harper & Row, New York, 1977, p. 357
20. Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, [Primatul percepției], Editura Northwestern University, Evanston, Illinois, 1964, p. 162

21. Merleau-Ponty descrie noțiunea de *carne* în eseul său «The intertwining – the chiasm», [«Îmbinarea – chiasmul»], (în Claude Lefort (ed.), *The Visible and the Invisible,* [Vizibilul și invizibilul], Editura Northwestern University, Evanston, Illinois, 1969): «Trupul meu este alcătuit din aceeași carne din care e alcătuită lumea (...) și, în plus, (...) lumea împarte aceeași carne cu cea a trupului meu (...)» (p. 248); și: «Carnea (lumii sau a mea) este (...) o materie care se întoarce la sine și se conformează cu ea însăși» (p.146). Noțiunea de *carne* își are rădăcinile în principiul dialectic al lui Merleau-Ponty, al îmbinării dintre sine și lume. De asemenea, vorbește despre «ontologia cărnii», concluzionând cu aceasta varianta sa inițială a fenomenologiei percepției. Această ontologie presupune că sensul este atât interior, cât și exterior, subiectiv și obiectiv, spiritual și material. Vezi *Modern Movements in European Philosophy,* [Curente moderne în filosofia europeană], Richard Kearney, Maurice Merleau-Ponty, Editura Manchester University, Manchester și New York, 1994, pp. 73–90
22. George Lakoff și Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought,* [Filosofia încarnată: mintea întrupată și provocarea lansată de ea gândirii europene], Editura Basic Books, New York, 1999, p. 6
23. Edward S Casey, *Remembering: A Phenomenological Study,* [Amintirea: un studiu fenomenologic], Editura Indiana University, Bloomington și Indianapolis, 2000, p. 148
24. *Ibidem,* p. 172
25. Mark Johnson, *The Body in the Mind: Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason,* [Trupul din minte: fundamente fizice ale semnificației], Editura Universității din Chicago, Chicago, Illinois și Londra, 1987; și George Lakoff și Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh,* [Filosofia cărnii], *op. cit.*
26. Interviu din revista *Time,* 1990. Sursa nu a putut fi complet identificată
27. Martin Heidegger, «What calls for thinking?», [«Ce ne îndeamnă să gândim?»], *Basic Writings,* [Scrieri esențiale], Editura Harper & Row, New York, 1977, p. 356
28. Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge,* [Însemnările lui Malte Laurids Brigge] (traducere de M.D. Herter Norter), Editura WW Norton & Co, New York și Londra, 1992, pp. 26–27

Capitolul 6:

Trupul, sinele și mintea

Un jucător de fotbal talentat internalizează întreaga situație complexă alcătuită din ceilalți jucători și a mingii, din mișcările actuale și preconizate ale acestora pe teren, într-o singură percepție inconștientă căreia îi răspunde în mod instinctiv.

«În timpul ședințelor, ochiul lui vede mult mai mult decât poate percepe la momentul respectiv. El nu uită nimic și, de multe ori, adevărata lucrare începe, este extrasă din bogatul tezaur al memoriei sale, numai după ce modelul a plecat. Memoria lui este generoasă, impresiile nu se schimbă în interiorul ei, dar se adaptează la mediul înconjurător și, când acestea trec în mâinile lui, este ca și cum ar fi în întregime gesturi naturale ale acestor mâini."

RAINER MARIA RILKE (1)

CORPUL CA LOC

În activitatea de creație au loc o identificare și o proiecție de amploare; alcătuirea trupului și a minții creatorului devine locul operei. Chiar și Ludwig Wittgenstein, a cărui filozofie este mai degrabă detașată de imaginea corporală, recunoaște interacțiunea atât a operei filozofice, cât și pe cea arhitecturală, cu imaginea sinelui: «Demersul filozofic – ca și lucrul în arhitectură, în multe privințe – presupune, într-adevăr, mai mult lucrul asupra sinelui. Asupra propriei concepții. Asupra modului în care cineva vede lucrurile. (Și ce așteaptă acesta de la ele.)»(2)

Arhitectul și artistul sunt deopotrivă implicați direct prin simțul sinelui, mai degrabă decât să fie concentrați intelectual pe o problemă externă, privită obiectiv. Un muzician virtuos se cântă pe sine, mai degrabă decât instrumentul său, în același mod în care un fotbalist profesionist joacă implicându-și întreaga ființă și terenul interiorizat și întrupat. «Jucătorul înțelege unde este obiectivul într-un fel care ține de experiența trăită, nu de cea cunoscută. Mintea nu locuiește pe terenul de joc, dar câmpul este locuit de un «corp cunoscător», scrie Richard Lang când comentează despre perspectiva lui Merleau-Ponty asupra priceperii de a juca fotbal (3). Opera este identificată și proiectată în interiorul trupului. Devin ceea ce lucrez. Poate că nu pot analiza sau înțelege intelectual ceea ce este în neregulă în timpul proiectării sau al procesului de scriere, dar corpul meu știe prin sentimente de neliniște, denaturare, asimetrie, durere și o senzație curioasă de nedesăvârșire și rușine. Am încredințarea că am ajuns la o redare acceptabilă a lucrării numai atunci când corpul meu se simte relaxat și echilibrat; organismul își dă semnalul de aprobare. Senzația de rușine se transformă într-un sentiment de calm și satisfacție.

LUMEA ȘI SINELE

În timpul nașterii sale, activitatea creatoare solicită două focare simultane – lumea și sinele; și, ca urmare a acestui dublu accent, fiecare lucrare profundă este în esență o reprezentare microcosmică a lumii și, în același timp, un autoportret inconștient. Jorge Luis Borges oferă o expresie memorabilă a acestei duble perspective: «Un om își pune în gând să facă un portret al lumii. De-a lungul anilor, el umple o suprafață dată cu imagini cu provincii și regate, munți, golfuri, nave, insule, pești, camere, instrumente, corpuri cerești, cai și oameni. Cu puțin timp înainte de a muri, descoperă că acest labirint liniștit de linii este un autoportret.»(4)

Prin modul în care înțelegem astăzi arhitectura, atât ca arhitecți, cât și ca locuitori, avem tendința de a ne închide în afara lumii și a fenomenului arhitecturii și de a deveni simpli observatori. Cu toate acestea, în experiențele artistice și arhitecturale, granița dintre sine și lume este deschisă și articulată. Ea este, de asemenea, granița dintre mine și celălalt. După cum argumentează Salman Rushdie în eseul său în amintirea lui Herbert Read (citat deja în Introducerea acestei cărți): «Literatura se face la granița dintre sine și lume, iar în timpul actului creator această linie se șterge, se transformă și permite lumii să curgă în artist și artistului să curgă în lume.»(5)

Arhitectura este cu siguranță concepută și experimentată la această linie existențială de delimitare și nu există experiență artistică sau arhitecturală fără unirea spațiului și a simțului sinelui al spectatorului / ascultătorului / locuitorului. Când argumentez că simțul sinelui arhitectului sau al artistului este un punct central în lucrare, nu propun un element narcisist în procesul de proiectare sau realizare a artei. Pur și simplu, toate ideile trebuie testate prin imaginația proiectantului / artistului, înțelepciunea corpului și capacitatea empatică; nu există altă autoritate sau teren de testare. Artistul este unica autoritate a operei sale; numai artiștii slabi caută acceptarea și autorizarea externă. Doar artiștii superficiali caută recunoaștere, deoarece confruntarea cu propria frontieră existențială nu necesită recunoaștere externă sau socială.

În plus, atunci când proiectează o casă, de exemplu, arhitectul nu poate proiecta mental casa pentru celălalt ca locuitor străin de ea. Arhitectul trebuie să-și interiorizeze beneficiarul, pe celălalt, și să creeze designul pentru sinele schimbat. Îmi împrumut corpul, mâinile și mintea celuilalt, de parcă eu, în rolul meu de arhitect, aș fi fost mama surogat pentru nașterea casei. Către sfârșitul procesului, produsul este oferit celuilalt,

beneficiarul și locuitorul ei. Fără această profundă internalizare personală și identificare cu clientul / locuitorul / utilizatorul, arhitectul nu soluționează decât cerințele proiectului și satisface doar intențiile și dorințele explicite ale celuilalt. Astfel, o casă adevărată este întotdeauna un dublu portret; este o imagine a beneficiarului (sau a unei condiții culturale specifice) și, în același timp, a arhitectului. O lucrare de arhitectură veritabilă este, de asemenea, în esență, un cadou.

Într-un fel, relația arhitectului cu beneficiarul este oarecum antagonică. Proiectantul nu se gândește direct la cererile, atitudinile sau preferințele beneficiarului, deoarece lucrează cu clientul interiorizat în el / ea. «Gândul la cititor este o eroare mortală pentru scriitor», susține JM Coetzee, scriitorul sud-african laureat al premiului Nobel (6). În postfața romanului «Numele trandafirului», Umberto Eco susține că există două categorii de scriitori: cei care scriu ceea ce se așteaptă că ar vrea cititorul să citească și cei care își creează cititorul ideal în timp ce scriu. În opinia lui Eco, primul tip de scriitor nu va putea produce decât o literatură de duzină, în timp ce al doilea este capabil să scrie literatura care atinge și înalță sufletul (7).

Nu accept narcisismul sau egocentrismul în arhitectură; dar, în opinia mea, arhitectul trebuie să-și creeze clientul ideal în procesul de proiectare. Arhitectura adevărată este concepută pentru un client «glorificat» și aspiră spre o lume idealizată, o formă de viață cel puțin mai cultivată, mai omenoasă și înțelegătoare decât actualitatea în care trăim. Acesta este motivul pentru care arhitectura profundă depășește întotdeauna condițiile date și obține mai mult decât i se cere în mod conștient. Aceasta este adevărata dimensiune politică a arhitecturii.

LUMEA ȘI MINTEA

«Cum ar putea exprima pictorul sau poetul altceva decât întâlnirea sa cu lumea?",(8) scrie Maurice Merleau-Ponty, ale cărui scrieri analizează împletitura dintre simțuri, minte și lume, oferind un fundament provocator pentru înțelegerea intenției și a impactului artistic.

Arta și arhitectura structurează și articulează experiențele existenței în lume. Opera de artă nu mediază cunoștințele structurate conceptual despre starea obiectivă a lumii, ci oferă o întâlnire experiențială și existențială intensă. Fără a prezenta propuneri precise despre lume sau starea ei, arta ne direcționează viziunea către granița dintre simțul sinelui

Lucrările artistice autentice nu pot fi explicate intelectual și logic; acestea creează un scurtcircuit de moment în conștiința privitorului. Meret Oppenheimer, «Dădaca mea», 1936, pantofi cu toc înalt, cu volane de hârtie, pe un platou oval, 14 × 21 × 33 cm. Muzeul Național, SKM, Stockholm.

și lume. «Este uimitor că, în timp ce înțelege ceea ce îl înconjoară, ceea ce observă și dă formă acestor percepții, artistul nu vorbește, de fapt, altceva despre lume sau despre sine însuși decât că cele două se întâlnesc»,(9) scrie pictorul finlandez Juhana Blomstedt reluând argumentul lui Merleau-Ponty. Artistul atinge pielea lumii cu același sentiment de minunare pe care îl are un copil în timp ce zgârie suprafața unei ferestre înghețate.

O lucrare artistică nu este o ghicitoare intelectuală care caută o interpretare sau explicație. Este un complex de imagini, experiențe și emoții care pătrund direct în conștiința noastră. Ea are un impact asupra minții înainte de a deveni înțeleasă sau fără a fi vreodată înțeleasă intelectual. Artistul găsește o cale mai presus de cuvinte, concepte și explicații raționale în căutarea sa repetată pentru o reîntâlnire nevinovată cu lumea. Construcțiile raționale oferă puțin ajutor pentru căutarea artistică, întrucât artistul trebuie să redescopere granița propriei existențe în mod repetat.

Explorarea artistului se concentrează pe esențe ale experiențelor trăite, iar acest scop definește abordarea și metoda sa. După cum afirmă Jean-Paul Sartre: «Esențele și faptele sunt incomensurabile, iar cel care își începe cercetarea prin fapte nu va ajunge niciodată la esențe [...], înțelegerea nu este o calitate care vine la realitatea umană din afară; este modul său caracteristic de a exista.»(10) Toate lucrările artistice abordează acest mod natural de înțelegere, legat de propria noastră experiență de a fi.

SPAȚIUL EXISTENȚIAL ÎN ARHITECTURĂ

Nu trăim într-o lume obiectivă a materiei și a datelor, așa cum presupune realismul naiv obișnuit. Modul de existență specific omului are loc în lumile posibilităților, modelate de capacitățile noastre de fantezie și imaginație. Trăim în lumi ale minții, în care ceea ce este material și mental, precum și ceea ce este experimentat, reamintit și imaginat, se contopesc complet unul în celălalt. În consecință, realitatea trăită nu urmează regulile spațiului și timpului definite de știința fizicii. De fapt, putem spune că lumea trăită este fundamental «neștiințifică» atunci când este măsurată după criteriile științei empirice occidentale. Prin caracterul său difuz, lumea trăită se apropie mai degrabă de tărâmul viselor decât de o descriere științifică. Pentru a distinge spațiul trăit de spațiul fizic și geometric, acesta poate fi numit spațiu viu, sau spațiu existențial. Spațiul

existențial este structurat pe baza semnificațiilor și valorilor reflectate asupra acestuia de către un individ sau grup, fie conștient, fie inconștient; spațiul existențial este o experiență unică, interpretată prin memoria și experiența individului. Pe de altă parte, grupurile, sau chiar națiunile, au în comun anumite caracteristici ale spațiului existențial care alcătuiesc identitățile lor colective și simțământul unității. Spațiul experiențial trăit, nu spațiul fizic sau matematic, este obiectul și contextul atât al realizării, cât și al experienței artei și arhitecturii. Sarcina arhitecturii este «de a face vizibil modul în care ne atinge lumea», așa cum a scris Maurice Merleau-Ponty despre picturile lui Cézanne (11). În cuvintele filosofului, trăim în «carnea lumii»(12), iar lucrările de arhitectură articulează acest înveliș foarte existențial, oferindu-i sensuri specifice. Arhitectura domesticește spațiul și timpul în carnea lumii, pentru locuirea omului. Aceasta încadrează existența umană în moduri specifice și definește un orizont de bază al înțelegerii. În sensul lor cel mai larg și general, structurile arhitecturale «umanizează» lumea, oferindu-i o proporție umană și semnificații culturale. Arhitectura transformă lumea fizică neînsuflețită într-o casă. Știm și ne amintim cine suntem și de unde aparținem mai ales prin orașele și clădirile noastre, prin lumea construită, prin microcosmosul uman umanizat de arhitectură.

REFERINȚE:

1. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Archipelago Books, New York, 2004, p. 57
2. Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, [Cultură și valoare], ediție revizuită de Georg Henrik von Wright, în colaborare cu Heikki Nyman, Editura Blackwell, Oxford, 1998, p. 24
3. Richard Lang, «The dwelling door: towards a phenomenology of transition», [«Ușa locuinței: spre o fenomenologie a tranziției»], în *Dwelling, Place & Environment*, [Locuință, Spațiu și Context], David Seamon și Robert Mugerauer, Editura Columbia University, New York, 1989, p. 202. Opiniile lui Merleau-Ponty despre modul în care interacționează terenul, mingea și jucătorul de fotbal sunt redate în *The Structure of Behaviour*, [Structura comportamentului], Maurice Merleau-Ponty, Editura Beacon, Boston, Massachusetts, 1963, p. 168
4. Jorge Luis Borges, epilog pentru «The Maker», [«Creatorul»] în: *Selected Poems*, [Poezii alese], (ediție îngrijită de Alexander Coleman), Editura Penguin, New York și Londra, 2000, p. 143
5. Salman Rushdie, «Eikö mikään ole pyhää?» («Isn't anything sacred?'), [«Nu este nimic sacru?»], Editura Parnasso, Helsinki, 1996, p. 8 (traducere de Juhani Pallasmaa)
6. J.M. Coetzee, interviu din *Helsingin Sanomat*, vara anului 1987. Sursa exactă nu a fost identificată (traducere de Juhani Pallasmaa)
7. Umberto Eco, *Matka arkipäivän epätodellisuuteen* (*Travels in Hyperreality*), [Călătorii în hiper-realitate], Editura Werner Soderström, Helsinki, 1985, p. 350 (traducere de Juhani Pallasmaa)
8. Citat de Richard Kearney în: «Maurice Merleau Ponty», *Modern Movements in European Philosophy*, [Curente moderne în filosofia europeană], Editura Manchester University, Manchester și New York, 1994, p. 82
9. Juhana Blomstedt, *Muodon arvo* (*The Significance of Form*), [Semnificația formei], ediție revizuită de Timo Valjakka, Editura Painatuskeskus, Helsinki, 1995, pagini nenumerotate (traducere de Juhani Pallasmaa)
10. Jean-Paul Sartre, *The Emotions: An Outline of a Theory*, [Schiță pentru o teorie a emoțiilor], Carol Publishing Co., New York, 1993, p. 9
11. Maurice Merleau-Ponty, «Cézanne's doubt», [«Îndoiala lui Cézanne»], *Sense and Non-Sense*, [Sens și nonsens], Editura Northwestern University, Evanston, Illinois, 1964, p. 19
12. Vezi capitolul 5, nota 21

Capitolul 7:

Emoția și imaginația

Arta creează imagini și emoții care sunt experiențe trăite la fel de adevărate ca întâlnirile reale ale vieții.

Rebecca Horn, «Dormitorul lui Buster», cadru dintr-un film al artistei, 1990.

> «Această putere de sinteză indică o unitate primordială între senzație și înțelegerea născută din imaginație, înainte ca oricare dintre cele două facultăți să devină active. Rolul sintetic al imaginației, inclus în ambele facultăți, este într-adevăr atât de înnăscut încât funcționează oarecum fără să știm noi, în mod inconștient. Este o observație uluitoare care poate explica de ce filozofia occidentală a avut nevoie de aproape două mii de ani pentru a-i recunoaște oficial existența [...].»
> **RICHARD KEARNEY (1)**

REALITATEA IMAGINAȚIEI

Imaginația este, de obicei asociată în mod specific cu capacitatea creativă sau tărâmul artei, dar facultatea imaginației este fundamentul existenței noastre mentale și a modului nostru de a gestiona stimulii și informațiile. Cercetările efectuate de specialiști în fiziologia creierului și psihologie au arătat că imaginile mentale sunt înregistrate în aceleași zone ale creierului ca percepțiile vizuale și că aceste imagini posedă toată autenticitatea experiențială a celor percepute de propriii noștri ochi (2). Fără îndoială că stimulii și imaginile închipuite din alte tărâmuri senzoriale sunt la fel de apropiate unele de altele, și, astfel, experiențial, la fel de «reale». Această afinitate sau similitudine a experienței externe și interne este, desigur, evidentă pentru orice artist autentic, fără dovada vreunei cercetări psihologice.

Experiența, memoria și imaginația sunt egale din punct de vedere calitativ în conștiința omului; putem fi în același timp mișcați de ceva evocat de memoria sau imaginația noastră ca de o experiență reală. Arta creează imagini și emoții la fel de adevărate ca întâlnirile reale din viețile noastre. În esență, într-o operă de artă ne regăsim pe noi înșine, emoțiile noastre și însăși starea de a ne afla în lume într-o manieră intensificată. O adevărată experiență artistică și arhitecturală este în primul rând o conștientizare aprofundată a sinelui. O lucrare de artă sau o clădire făcută cu mii de ani în urmă sau produsă într-o cultură complet necunoscută pentru noi ne impresionează pentru că prin ea întâlnim prezentul atemporal al omului și, prin urmare, redescoperim actualitatea propriei noastre ființări în lume. Unul dintre paradoxurile artei și arhitecturii este că, deși toate lucrările sensibile sunt unice, ele reflectă ceea ce este general și comun în experiența existențială a omului. În acest fel, arta este tautologică; ea continuă să repete mereu aceeași expresie de bază: cum este să trăiești ca om în această lume.

Pentru mine, una dintre cele mai emoționante și enigmatice lucrări de arhitectură pe care le-am întâlnit vreodată este cu siguranță grădina Ryoan-ji Zen din Kyoto. Bogăția inexplicabilă, subtilitatea și poezia acestei amenajări a artei grădinilor constă în faptul că nu prezintă niciun argument sau teorie; cele cincisprezece pietre așezate pe o suprafață de nisip greblat există pur și simplu și proiectează un sentiment care îmbină misterul și onoarea, vagul și desăvârșirea.

Arta și arhitectura ne oferă identități și situații de viață variate, iar în aceasta constă marea lor sarcină mentală. Marile opere ne oferă posibilitatea de a experimenta propria noastră existență prin experiența existențială a unora dintre cei mai talentați oameni din lume. Aceasta este egalitatea miraculoasă și milostivă prezentă în toate artele. Orice efect sau impact artistic se bazează pe identificarea sinelui cu obiectul experimentat sau pe proiecția sinelui asupra obiectului, așa cum susține Melanie Klein. Jorge Luis Borges indică adevăratul locus al experienței artistice: «Gustul mărului [...] nu rezidă în mărul în sine [...], ci în contactul dintre fruct și gură. Același lucru se întâmplă cu poezia (...); poezia se află la răscrucea dintre poem și cititor, nu în liniile simbolurilor tipărite în paginile unei cărți. Actul estetic, fiorul, emoția aproape fizică ce vine cu fiecare lectură, acestea sunt esențialul.»(3)

Experimentăm o operă de artă sau de arhitectură prin existența întrupată și capacitatea de proiecție și identificare. O experiență artistică activează un mod primordial de trăire întrupată nediferențiată și animistă; separarea și polarizarea subiectului și obiectului se pierd temporar și lumea materială este întâlnită ca și cum ar avea propriul suflu de viață. Atât frumusețea impunătoare, cât și urâțenia jalnică a obiectului reprezentării artistice sunt identificate pe moment cu propria noastră experiență întrupată. Mulți dintre noi nu ne putem plânge niciodată o pierdere personală sau o tragedie cu intensitatea cu care suferim pentru soarta personajelor fictive ale literaturii, teatrului și cinematografiei, distilate prin experiența existențială a unui mare artist. Urâțenia arhitecturală sau falsitatea existențială ne pot face să experimentăm înstrăinarea și slăbirea simțului sinelui și, în final, să ne îmbolnăvească psihic și somatic.

DARUL IMAGINAȚIEI

Unicitatea condiției umane constă în aceasta: trăim într-o varietate de lumi posibile, create și susținute de experiențele, amintirile și visele noastre.

Abilitatea de a ne imagina și visa cu ochii deschiși este cu siguranță cea mai umană și esențială dintre capacitățile noastre mentale. Poate, până la urmă, suntem oameni nu datorită mâinilor sau inteligenței noastre, ci datorită capacității noastre de imaginație. Cu siguranță, nu am folosi mâinile în mod semnificativ fără să putem imagina rezultatul acțiunii noastre. Dar avalanșa de imagini excesive, non-ierarhice și fără sens din cultura actuală de imagini – «o ploaie de imagini fără sfârșit», în cuvintele lui Italo Calvino (4) – aplatizează lumea imaginației noastre. Imaginația nu mai are niciun pic de loc, deoarece tot ceea ce este imaginabil este deja aici. În prefața la romanul «Crash», JG Ballard afirmă: «relația dintre ficțiune și realitate se inversează [...], trăim din ce în ce mai mult într-o lume a ficțiunilor și de aceea sarcina scriitorului nu este să inventeze ficțiune. Ficțiunile sunt deja aici și, astfel, misiunea scriitorului este, mai degrabă, să inventeze realitatea.»(5) Și eu cred, de asemenea, că imaginația arhitecturală de astăzi, asistată și potențată de computer, produce prea multă ficțiune arhitecturală, pe când noi avem nevoie, mai degrabă, să proiectăm o «arhitectură a realității», pentru a parafraza titlul cărții lui Michael Benedikt (6). Deja tânjim după o arhitectură care ne întoarce la realitățile concrete ale lumii fizice. Aceasta nu este o nostalgie sentimentalistă pentru o lume pierdută, ci o lume revitalizată și re-erotizată de o arhitectură care ne face să experimentăm lumea, mai degrabă decât pe ea însăși.

Avalanșa de imagini televizate externalizează imaginile, făcându-le pasive în comparație cu imaginile interioare și active evocate prin citirea unei cărți. Există o diferență impresionantă între privirea pasivă a imaginilor, pe de o parte, și imaginile create de imaginația cuiva, pe de altă parte. Imaginile gratuite ale divertismentului imaginează în locul nostru. Fluxul fascinant de imagini din industria conștiinței scot imaginile din contextul lor istoric, cultural și uman și astfel «eliberează» privitorul de efortul de a investi emoțiile și atitudinile etice în ceea ce este perceput. Amorțiți de comunicarea în masă, deja putem urmări cea mai mare cruzime fără nici cea mai mică tresărire emoțională. Afluxul de imagini tot mai copleșitor pentru simțuri și emoții suprimă și amortizează imaginația, empatia și compasiunea.

Pe măsură ce imaginația noastră slăbește, rămânem la mila unui viitor de neînțeles. Idealurile sunt proiecții ale unei imaginații optimiste și, în consecință, pierderea imaginației este obligată să șteargă și idealismul. În opinia mea, lipsa orizontului, idealurilor și alternativelor chiar în gândirea politică de astăzi este o consecință a pierderii imaginației politice. Este foarte posibil ca sentimentul excesiv al pragmatismului și

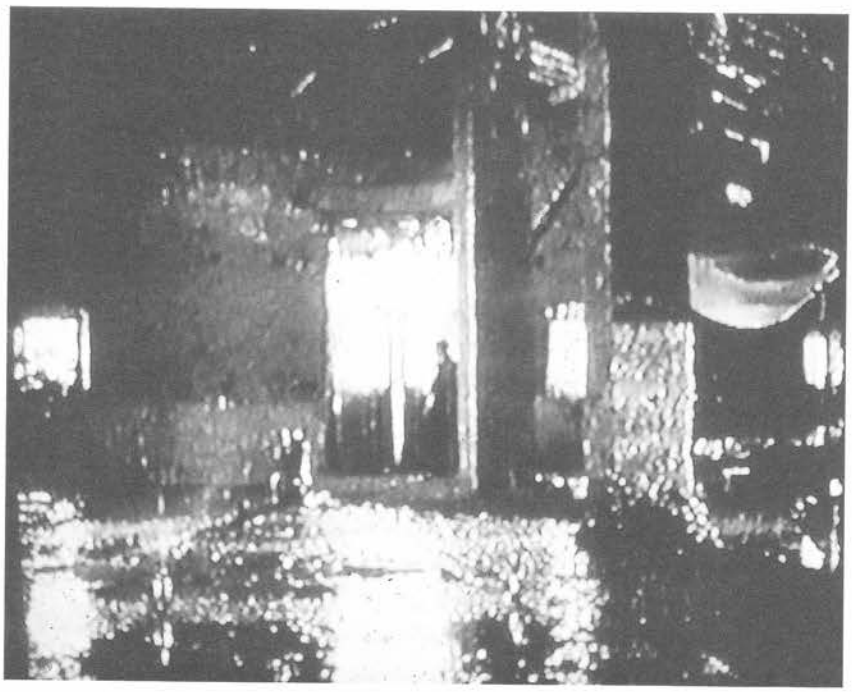
lipsa viziunilor stimulatoare din vremurile noastre să fie consecințele unei imaginații sărace. O cultură care și-a pierdut imaginația nu poate da naștere decât unor viziuni amenințătoare și apocaliptice, ca proiecții ale inconștientului colectiv reprimat. O lume lipsită de alternative imaginabile, din cauza absenței imaginației, este lumea persoanelor manipulate din romanele lui Aldous Huxley și George Orwell.

Datoria educației este cultivarea și susținerea imaginației și empatiei, însă valorile predominante ale culturii tind către descurajarea fanteziei, suprimarea simțurilor și pietrificarea granitei dintre lume și sine. Ideea de formare senzorială este în prezent legată doar de educația artistică propriu-zisă, dar rafinarea alfabetizării senzoriale și a înțelegerii senzoriale are o valoare de neînlocuit în toate domeniile activității umane.

REALITATEA ARTEI

Modul prin care arta ne influențează mintea este unul dintre marile mistere ale comunicării umane. Înțelegerea lucrărilor esențiale și mentale ale artei a devenit confuză și estompată de utilizarea superficială a noțiunilor de «simbolizare» și «abstractizare», precum și de obsesia noutății. O operă de artă sau de arhitectură nu este un simbol care reprezintă sau înfățișează indirect ceva în afara ei înșăși; este un obiect-imagine care se plasează direct în experiența noastră existențială. Noțiunea de simbolizare ar trebui privită critic și cu suspiciune în contextul artei. Andrey Tarkovsky, ale cărui filme par să fie saturate de semnificații simbolice, neagă cu tărie orice simbolizare asumată în opera sa. În filmele sale, camerele sunt inundate de apă, apa se infiltrează prin tavane și plouă constant. Cu toate acestea, el exclamă ferm: «Când plouă în filmele mele, pur și simplu plouă.»(7)

Sartre, de asemenea, este critic față de noțiunea de simbolizare în reprezentarea artistică. În opinia sa, arta creează mai degrabă lucruri decât simboluri: «Tintoretto nu a ales acea despicătură galbenă pe cerul de deasupra Golgotei pentru a simboliza angoasa sau a o provoca», scrie el. «Nu cer de angoasă sau cer angoasat; este o neliniște devenită un lucru, o angoasă care s-a transformat într-o despicătură galbenă în cer [...]. Nu mai poate fi descifrată.»(8) În același sens, scările din holul Bibliotecii Laurentine (1524–1559) și Capela Medici (1505–1534), proiectate de Michelangelo cu sculpturile lor alegorice, nu sunt simboluri ale melancoliei, ci sunt clădiri căzute într-o stare de melancolie – sau, mai precis, împrumutăm acestor clădiri propria noastră senzație de întristare metafizică.



«Când plouă în filmele mele,
pur și simplu plouă.»
Andrey Tarkovsky, Nostalghia,
1983. Casa lui Domenico,
în care picură din tavan.
Producție: Opera Film (Roma),
pentru RAI TV Rete 2, în
asociere cu Sovinfilm (URSS).

Clădirile lui Louis Kahn nu sunt nici ele simboluri metafizice; ele sunt o formă de meditație metafizică prin intermediul arhitecturii, care ne duc spre recunoașterea granițelor propriei noastre existențe și spre cugetarea asupra esenței vieții. Ele ne îndrumă să experimentăm propria noastră existență cu o intensitate unică. În mod similar, capodoperele modernității timpurii nu reprezintă optimismul și iubirea vieții prin simbolizarea arhitecturală. Chiar și zeci de ani după ce aceste clădiri au fost concepute, ele evocă și mențin aceste senzații pozitive; ele trezesc și dau naștere speranței în sufletele noastre. Clădirile vesele ale expoziției, realizate de Gunnar Asplund în Stockholm (1930), nu pot fi considerate simboluri ale optimismului, iar Sanatoriul Paimio de Alvar Aalto (1929–1933) nu este o simplă metaforă a vindecării; chiar și astăzi aceste capodopere oferă promisiunea reconfortantă a unui viitor mai bun.

O operă de artă poate, desigur, să aibă conținut și intenții simbolice conștiente, dar acestea sunt nesemnificative pentru impactul artistic sau durata de viață a operei. Chiar și cea mai simplă operă de artă în ceea ce privește aspectul său exterior nu este lipsită de semnificații sau de legături cu lumea noastră existențială și experiențială. O operă impresionantă este întotdeauna o condensare a imaginii capabile să medieze întreaga experiență de a fi în lume prin intermediul unei imagini unice. Dar, după cum scrie Anton Ehrenzweig: «Teoria științifică diferă de o generalizare goală, după cum și arta abstractă profundă diferă de ornamentul gol»(9). În cuvintele lui Andrey Tarkovsky: «Imaginea nu este un anumit sens exprimat de regizor, ci o întreagă lume reflectată ca într-o picătură de apă»(10).

În mod similar, impactul mental al arhitecturii nu derivă dintr-un joc formal sau estetic; el reiese din experiențele unui sens autentic al vieții. Arhitectura nu inventează sensul; ne poate emoționa doar dacă este capabilă să atingă ceva deja îngropat adânc în amintirile noastre întrupate.

ARTA ȘI EMOȚIA

Arhitectura ca formă de artă mediază și evocă sentimente și senzații existențiale. Arhitectura vremurilor de azi, însă, a normalizat emoțiile și, de obicei, elimină complet emoțiile extreme, precum tristețea și fericirea, melancolia și extazul.

Locurile și străzile născute de literatură, pictură și cinema sunt la fel de saturate de emoție și la fel de reale precum casele și orașele construite

din piatră. «Orașele invizibile» ale lui Italo Calvino îmbogățesc geografia urbană a lumii în același mod în care o fac orașele materiale construite prin munca a mii de mâini. Camerele obișnuite și pustii ale lui Edward Hopper sau camera sărăcăcioasă din Arles, pictată de Vincent van Gogh, sunt la fel de pline de viață și ne influențează precum camerele «reale» în care trăim. «Zona» din filmul lui Andrey Tarkovsky, «Călăuza», care emană un aer de amenințare și dezastru inexplicabil, este cu siguranță mai reală în experiența noastră decât structurile industriale anonime din Estonia, unde a fost turnat filmul, deoarece peisajul ilustrat de maestrul regizor conține semnificații umane mai importante decât originalul său real. Misterioasa «Cameră» căutată de «Scriitor» și de «Omul de știință», sub îndrumarea «Călăuzei», este dezvăluită în sfârșit ca o cameră foarte obișnuită, dar imaginația călătorilor, precum și a privitorului filmului, a transformat-o într-un punct central cu semnificație metafizică. Această cameră obișnuită s-a transformat în «Omega» lui Teilhard de Chardin, «punctul din care lumea poate fi văzută ca un întreg și într-un mod corect»(11).

EXPERIENȚA ARTISTICĂ – UN SCHIMB

În procesul de experimentare al artei și al arhitecturii are loc un schimb neobișnuit. Eu îmi proiectez emoțiile și conexiunile asupra operei sau spațiului, iar acesta îmi împrumută aura care îmi emancipează percepțiile și gândurile. În viziunea lui Joseph Brodsky, o poezie spune cititorului său: «Fii ca mine»(12). Spațiul imaginar sugerat de operă devine real, parte a lumii mele experiențiale. Când simt melancolia arhitecturii lui Michelangelo, de exemplu, sunt, de fapt, mișcat de propriul meu sentiment de melancolie, întrucât acesta este evocat și reflectat înapoi în lucrarea arhitecturală. Eu îmi proiectez melancolia asupra scării din Biblioteca Laurențiană în același fel în care îi acord lui Raskolnikov experiența mea de așteptare frustrată în timp ce citesc romanul lui Dostoievski, «Crimă și pedeapsă». Această identificare cu opera de artă și scena descrisă de ea este atât de puternică încât mi se pare insuportabil să privesc tabloul lui Tițian, «Pedeapsa lui Marsyas» (c. 1575), în care satirul este jupuit drept răzbunare pentru Apollo, pentru că îmi simt propria piele jupuită cu cruzime.

Melancolie arhitecturală realizată de un mare artist. Michelangelo Buonarroti și Bartolomeo Ammannati, Biblioteca Laurențiană (Biblioteca Laurenziana), Florența, Italia, 1525. Vedere de sus a scărilor.

O operă arhitecturală nu este experimentată ca o serie de imagini retinale izolate; aceasta este atinsă și experimentată în esența ei deplină și integrată, întrupată și spirituală. O lucrare profundă cuprinde întotdeauna o lume și un microcosmos complet. Ea oferă forme și suprafețe plăcute, modelate pentru atingerea ochiului, dar încorporează și integrează structuri fizice și mentale, consolidând prin coerență și semnificație existența înrădăcinată în experiență. O clădire veritabilă îmbunătățește și articulează înțelegerea despre gravitație și materialitate, orizontalitate și verticalitate, conceptele de sus și jos, precum și enigmele veșnice ale existenței, luminii și tăcerii.

REFERINȚE:

1. Richard Kearney, *The Wake of Imagination*, [Zorii imaginației], Routledge, Londra, 1994, p. 191
2. Dr. Ilpo Kojo, «Mielikuvat ovat aivoille todellisia» («Images are real to the brain»), [«Imaginile sunt reale pentru creier»], *Helsingin Sanomat*, 16 mai, 1996 (traducere de Juhani Pallasmaa). Grupul de cercetători care lucrează la Universitatea Harvard, sub îndrumarea Dr. Stephen Kosslyn, a stabilit că zonele creierului care participă la formarea imaginilor și zonele în care acesta prelucrează impulsurile nervoase primite de la ochi, determinând percepția vizuală, sunt aceleași. Activitatea nervoasă în această zonă a creierului în care se formează imaginile la care ne gândim este similară celei declanșate de privitul unor imagini reale.
3. Jorge Luis Borges, *Selected Poems 1929–1967*, [Poezii alese 1929–1967], Penguin Books, Londra, 1985, citat de Sören Thurell în: *The Shadow of a Thought – The Janus Concept in Architecture*, [Umbra unui gând: conceptul Janus în arhitectură], Editura Școlii de Arhitectură, Universitatea Tehnică Regală, Stockholm, 1989, p. 2
4. Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, [Lecții americane. Șase propuneri pentru următorul mileniu], Vintage Books, New York, 1993, p. 57
5. Citat în Lars Fr. H. Svendsen, *Ikävystymisen filosofia* (*The Philosophy of Boredom*), [Filosofia plictiselii], Tammi, Helsinki, 2005, p. 92 (traducere de Juhani Pallasmaa)
6. Michael Benedikt, *For An Architecture of Reality*, [Pentru o arhitectură a realității], Lumen Books, New York, 1987
7. Andrey Tarkovsky, *Sculpting in time*, [Sculptând în timp], The Bodley Head, Londra, 1986, p. 110
8. Jean-Paul Sartre, *What is Literature?*, [Ce este literatura?], Peter Smith, Gloucester, Massachusetts, 1978, p.3
9. Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*, [Structura ascunsă a artei], Paladin, St. Albans, Hertfordshire, 1973, p. 146
10. Tarkovsky, *Sculpting in time*, [Sculptând în timp], op. cit, p. 110
11. Citat în Juhana Blomstedt, *Muodon arvo* (*The Significance of Form*), [Semnificația formei], ediție revizuită de Timo Valjakka, Editura Painatuskeskus/ Kuvataideakatemia, Helsinki, 1995 (traducere de Juhani Pallasmaa)
12. Joseph Brodsky, «An Immodest Proposal», [«O propunere lipsită de modestie»], *On Grief and Reason*, [Despre suferință și rațiune], Farrar, Straus & Giroux, New York, 1997, p. 206

Capitolul 8:

Teorie și viață

Auguste Rodin, «Catedrala»,
bronz, 65 × 30 × 30 cm, 1910.

«Unde este viața pe care am pierdut-o trăind?
Unde este înțelepciunea pe care am pierdut-o învățând?
Unde sunt cunoștințele pe care le-am pierdut informându-ne?»
TS ELIOT (1)

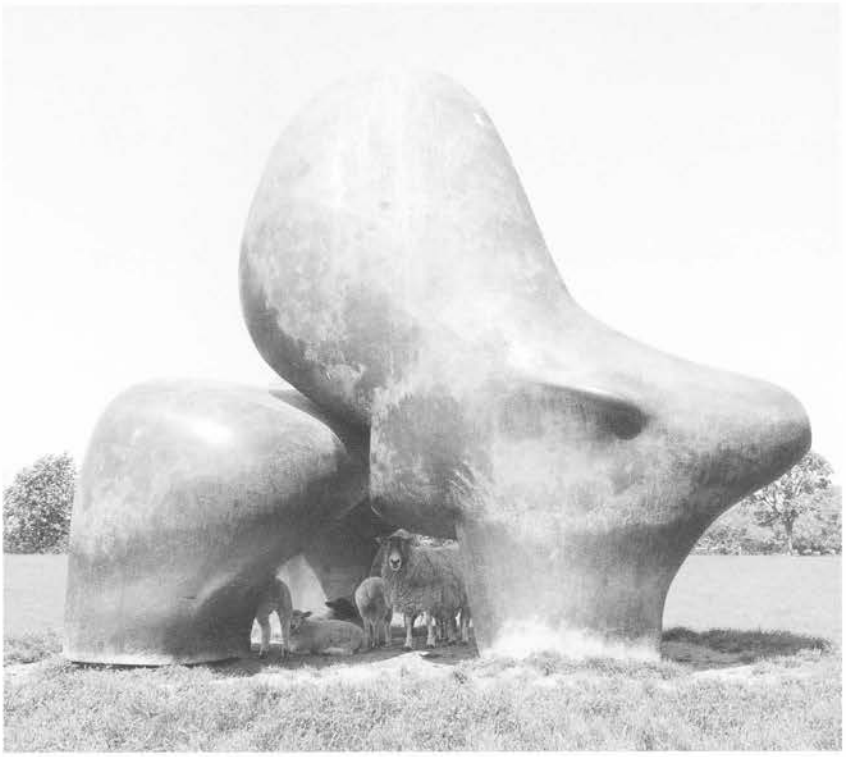
TEORIE ȘI PRACTICĂ

În eseul «Sculptorul vorbește», Henry Moore – fără îndoială, unul dintre cei mai mari artiști ai secolului XX – scrie despre relația dintre lucrarea creativă și analiza acesteia: «Este o greșeală pentru un sculptor sau un pictor să vorbească sau să scrie adesea despre munca sa. Făcând așa, eliberează din tensiunea necesară muncii sale. Încercând să-și exprime obiectivele cu exactitate logică, el poate deveni cu ușurință un teoretician a cărui lucrare reală este doar o expunere rece a concepțiilor dezvoltate la nivel de logică și discurs.»(2)

Acest citat exprimă suspiciunea caracteristică a artistului față de rolul pe care au verbalizarea, raționalizarea și teoretizarea în opera artistică și de cel al analizei intelectuale a artei. Totuși, sculptorul creează o punte între intuiția și spontaneitatea actului de a face ceva și esența inconștientă, de sintetizare, a actului creativ și capacitatea analitică rațională a omului: «Deși partea non-logică, instinctivă și subconștientă a minții, are rolul ei în lucrarea artistului, acesta are, de asemenea, o minte conștientă care nu este inactivă. Artistul lucrează printr-o concentrare a întregii sale personalități, iar latura lui conștientă rezolvă conflictele, organizează amintirile și îl împiedică să încerce parcurgerea a două direcții în același timp.»(3)

Matisse împărtășește suspiciunea lui Moore față de discursul explicativ al intenției artistice, prin sfaturile sale, destul de șocante, pentru tinerii pictori aspiranți: «În primul rând, trebuie să-ți tai limba, deoarece această decizie îți ia dreptul de a te exprima cu orice altceva în afară de pensula ta.»(4)

În ziua de azi, pare să existe o confuzie generală cu privire la rolul teoriei în domeniul artei, precum și la relația dintre teoria arhitecturală și practicarea arhitecturii. Adoptarea unei poziții teoretice și exprimarea printr-un discurs filozofic explicit sunt adesea considerate premizele necesare pentru o arhitectură valoroasă. Prin urmare, educația arhitecturală tinde să fie dominată de conceptualizare și de articularea intențiilor



Henry Moore, «Lucrare pentru oi», înălțime 435 cm. Fotografie de Emily Peters.
Sculptura este plasată în zona de păşunat, dincolo de atelierul în care Moore obișnuia să lucreze la machetele sale. Sculptorul a făcut «Lucrarea pentru oi» ca un cadou pentru acestea; dimensiunea sculpturii permite animalelor să intre sub ea și să se frece de suprafețele interioare.

conștiente, iar arhitectura avangardistă de azi este, de cele mai multe ori, un simplu mijloc pentru exprimarea ideilor intelectuale sau speculative.

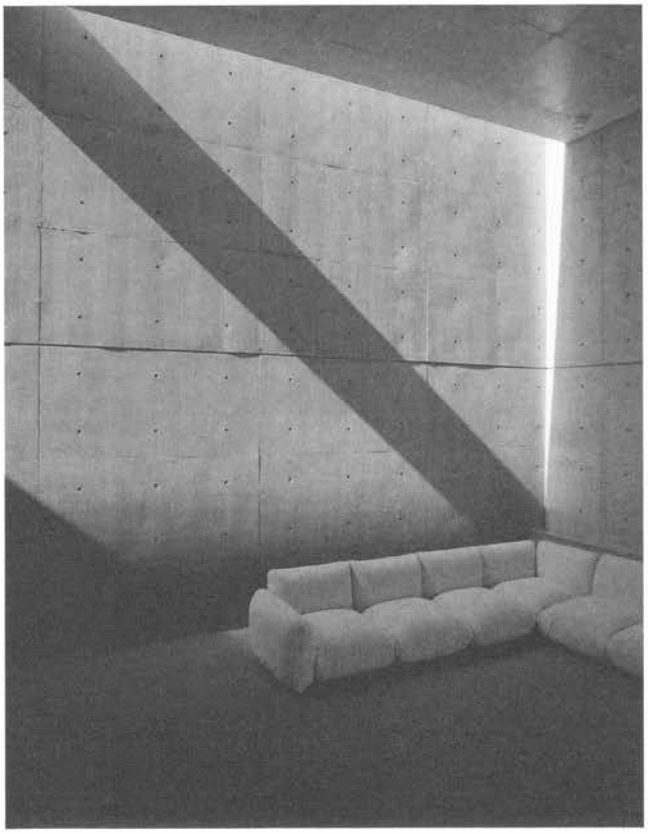
Personal, nu cred în necesitatea, sau chiar în posibilitatea, unei teorii cuprinzătoare și prescriptive de arhitectură prin care să poată fi generate soluții de proiectare. Văd însă, în același timp, roluri distincte pentru analizele conceptuale, filozofice și teoretice ale arhitecturii. Și, cel mai important, proiectanții trebuie să fie suficient de conștienți de dorințele și metodele lor pentru a fi «împiedicați să încerce să meargă în două direcții în același timp», după cum recomandă maestrul sculptor.

OPOZIȚIA DINTRE TEORIE ȘI PRACTICĂ

Poate că este mai interesant de urmărit distanța, tensiunea și interacțiunea dialectică dintre un început teoretic și o explorare creativă decât relaționarea dintre teorie și arhitectură. Într-un mod oarecum surprinzător, Tadao Ando și-a exprimat dorința unei opoziții similare între funcționalitate și inutilitate: «Cred în eliberarea arhitecturii de funcțiune după ce este asigurată o bază funcțională. Cu alte cuvinte, îmi place să văd cât de departe poate fi urmărită funcțiunea în arhitectură, și apoi, după această etapă, să văd cât de mult se poate elibera arhitectura de funcțiune. Semnificația arhitecturii se găsește în distanța dintre aceasta și funcțiunea ei (5).»

În orice domeniu creativ, procesul de dezvățare este la fel de important ca și învățarea, uitarea, la fel de importantă ca amintirea, nesiguranța, la fel de importantă precum certitudinea. Gaston Bachelard, de exemplu, scrie despre valoarea pe care o are uitarea a ceea ce cunoști: «Cunoașterea trebuie să fie însoțită de o capacitate egală de a uita ce știi. Ne-cunoașterea nu este o formă de ignoranță, ci o dificilă transcendere a cunoașterii. Acesta este prețul care trebuie plătit pentru ca o operă să fie, în orice moment, un fel de început pur, care face din crearea sa un exercițiu al libertății.»(6) Cunoașterea devine utilă pentru efortul creativ doar atunci când este uitată după ce a fost transformată într-un element al corpului și personalității. Momentul în care ajungi să privești lumea sau o sarcină specifică ca și cum nu ar mai fi fost întâlnite înainte, *acesta* este momentul dispoziției creative.

În actul de creație artistică, trebuie să fie suprimată, sau chiar complet uitată, conștiința teoretică sau intelectuală. Mai precis, doar cunoașterea



«Semnificația arhitecturii se găsește în distanța dintre aceasta și funcțiunea ei.» Tadao Ando, Casa Koshino, Ashiya, Hyogo, Japonia, 1979–1981, extensie 1988–1984. Fotografie de Yoshio Takase.

întrupată separată de atenția conștientă pare a fi de folos în activitatea creativă. Jorge Luis Borges face o remarcă perspicace asupra propriului său obicei de a lucra: «Când scriu ceva, încerc să nu înțeleg ce scriu. Nu cred că rațiunea are prea mare legătură cu munca unui scriitor. Cred că unul dintre păcatele literaturii moderne este acela că este prea conștientă de sine.»(7) Chiar și în simplul act de a merge cu bicicleta, cunoașterea teoretică a modului în care vehiculul este ținut în poziție verticală este suprimată pe măsură ce acțiunea se desfășoară inconștient prin memoria corpului; dacă încercați să vă gândiți la ce se întâmplă cu adevărat teoretic și faptic în actul de păstrare a echilibrului dinamic și complex al mersului cu bicicleta, vă aflați în pericolul imediat de a vă prăbuși. Moshé Feldenkrais concluzionează:

> «Executarea unei acțiuni nu dovedește în niciun caz că știm, chiar și la nivel superficial, ceea ce facem sau cum facem. Dacă încercăm să desfășurăm o acțiune fiind conștienți de aceasta – adică să o urmărim în detaliu – descoperim, destul de repede, că până și cea mai simplă și banală acțiune, cum ar fi ridicarea de pe un scaun, este un mister și că nu avem nici o idee despre cum se face.»(8)

Poetul, sculptorul sau arhitectul lucrează înainte de toate prin întreaga sa ființă fizică și mentală, iar nu prin intelect, teorie sau abilități profesionale dobândite. De fapt, ceea ce a fost învățat trebuie să fie uitat pentru a deveni folositor. «În activitatea mea, nu am avut niciodată vreun folos din lucrurile pe care le știam înainte de a începe un nou proiect artistic», mi-a spus într-o conversație marele sculptor basc Eduardo Chillida(9).

Această paradoxală simultaneitate a uitării și cunoașterii, a învățării și dezvățării, este posibilă atunci când înțelegem natura fundamentală, inconștientă și cooperativă a oricărui demers artistic sau creativ. Adevăratul creator colaborează cu tradiția tăcută a meșteșugului său și implementează cunoștințele tacite acumulate în tradiția acestuia.

Opera artistică este întotdeauna constrânsă să fie o colaborare simultană pe mai multe niveluri. După cum ne spune John Dewey în importanta sa carte «Arta ca experiență» (1934), (10) dimensiunea artistică se naște din întâlnirea dintre operă și cititor / privitor. Experiența artistică este un efort de colaborare al scriitorului și al cititorului, al pictorului și al privitorului, al arhitectului și al locatarului. După cum argumentează Sartre: «Efortul comun al autorului și cititorului este cel care aduce pe

scenă acel obiect concret și imaginar, care este o operă a minții. Nu există artă în afară de cea pentru și de către alții.»11

«Marea poezie este posibilă numai dacă există mari cititori», susține Walt Whitman, în mod semnificativ(12). Este la fel de evident că există clădiri bune numai atâta timp cât există locuitori buni ai acestora; dar nu pierdem noi, cetățenii acestei lumi consumeriste, obsesiv materialiste, capacitatea de a locui și, prin urmare, devenim incapabili să promovăm arhitectura ca marii cititori / utilizatori de spații arhitecturale și narațiuni? Ludwig Wittgenstein sugerează într-una din scrierile sale că aceasta ar putea fi, într-adevăr, cauza: «Arhitectura imortalizează și glorifică ceva. Prin urmare, nu poate exista arhitectură acolo unde nu este nimic de glorificat.»(13) Nu am pierdut cumva aspectele din cultura noastră și din viața personală care ar putea fi demne de glorificare? Nu am pierdut dimensiunea idealurilor în lumea noastră obsesiv materialistă? Gândirea arhitecturală ia naștere din condiții existente, dar aspiră întotdeauna la un ideal. Prin urmare, pierderea dimensiunii ideale a vieții implică dispariția arhitecturii.

Lucrările de arhitectură sunt rareori construite numai de arhitect; clădirile apar din efortul colaborării a zeci, adesea mii de oameni, experți, constructori, meșteri, ingineri și investitori. Dar arhitectura este și o colaborare într-un alt sens, poate mai profund. Clădirile semnificative se nasc din tradiție, ele constituie și continuă o tradiție. În cartea sa, «Arta romanului», Milan Kundera scrie despre «înțelepciunea romanului»;(14) el susține că toți marii scriitori ascultă de această înțelepciune și, în consecință, toate romanele mari sunt mai înțelepte decât scriitorii lor. Fără îndoială, există și o «înțelepciune a arhitecturii» și toți arhitecții profunzi ascultă de această înțelepciune în activitatea lor. Niciun arhitect demn de meșteșugul său nu lucrează singur; lucrează cu întreaga istorie a arhitecturii «în oasele lui»,(15) după cum scrie TS Eliot despre autorul conștient de existența tradiției. Marele dar al tradiției este că ne putem alege colaboratorii; putem colabora cu Brunelleschi și Michelangelo, dacă suntem suficient de înțelepți pentru a face acest lucru.

În prima sa carte, Vitruvius subliniază importanța pe care o are abilitatea manuală alături de o bază teoretică: «Așadar, arhitecții fără cultură care vizează abilitatea manuală nu pot câștiga un prestigiu corespunzător muncii lor, în timp ce aceia care se bazează doar pe teorie și literatură urmăresc evident o umbră, iar nu realitatea. Dar cei care și le-au însușit pe amândouă, asemenea unor bărbați complet înarmați, dobândesc repede autoritate și își ating scopul.»(16)

Lucrările importante ale modernismului sunt imagini ale unei realități vii și ale unui stil de viață nou, emancipat. Arhitectura nu este un simplu obiect estetizat, ci o punere în scenă și transformare a vieții. Le Corbusier, «Grădina suspendată», proiect, 1928–1929.

În opinia mea, disciplina arhitecturii trebuie să se bazeze pe o trinitate dată de analiza conceptuală, de realizarea arhitecturii și de experimentarea acesteia, sau de întâlnirea cu ea, în dimensiunea ei mentală, senzorială și emoțională completă. Ideea pe care doresc să o subliniez este că o întâlnire emoțională cu arhitectura este indispensabilă, atât pentru crearea unei arhitecturi valoroase, cât și pentru aprecierea și înțelegerea acesteia. O practică de proiectare care nu se bazează pe complexitatea și subtilitatea experienței se transformă într-un profesionalism rece, lipsit de conținut poetic și incapabil să atingă sufletul, în timp ce o analiză teoretică ce nu se hrănește din întâlnirea personală cu poetica clădirii este condamnată să rămână înstrăinată și speculativă și, în cel mai bun caz, poate formula analogii raționale doar între elementele vizibile ale arhitecturii. Însă, în fenomenul artistic nu există astfel de «elemente», deoarece părțile își află sensul doar prin raportarea la întreg.

ARHITECTURA CA IMAGINE A VIEȚII

Arhitectura ne oferă cele mai importante chipuri ale existenței, prin care ne putem înțelege atât cultura, cât și pe noi înșine. Lucrările importante ale modernismului sunt imagini ale unei realități vii și ale unui stil de viață nou, emancipat; în schimb, cele din timpul nostru sunt deseori doar imagini autoreferențiale ale arhitecturii. Lucrările apreciate din ziua de azi abordează frecvent probleme filozofice ale reprezentării mai mult decât pe cele cu un conținut mental; ele sunt discursuri în cadrul disciplinei în sine, care nu reflectă viața adevărată.

Departe de mine gândul de a pune la îndoială valabilitatea cercetării academice și teoretice, dar vreau să promovez acele investigații efectuate cu simțuri perceptive și o inimă empatică. Arhitectura este o formă de artă a ochiului, mâinii, capului și inimii. Practica arhitecturală solicită ochiul în sensul că are nevoie de observare precisă și perceptivă. Ea necesită și abilitățile mâinii care trebuie înțelese ca un instrument activ de prelucrare a ideilor, în sens heideggerian. Deoarece arhitectura este o artă a construirii și a realizării fizice, procesele și originile sale sunt ingrediente esențiale ale însăși expresiei sale. Arhitectul are nevoie să-și folosească mintea pentru o gândire limpede – marile lucrări arhitecturale nu apar niciodată dintr-o gândire îmbâcsită. Cu toate acestea, arhitectura necesită o categorie specială de gândire, o gândire întrupată în însuși mediul arhitecturii. În cele din urmă, arhitectul are nevoie de inima

Andy Goldsworthy, «Păpădie. Coroană de flori fixate cu țepi într-o împletitură din ramuri de salcie», Yorkshire Sculpture Park, West Bretton, Anglia, 1 mai 1987.

sa pentru a-și imagina situații din viața reală și pentru a empatiza cu destinul omului. În opinia mea, darul unei inimi generoase, ca premisă necesară pentru arhitectură, este cel mai mult subestimat în vremurile noastre de auto-centrare și falsă siguranță de sine.

MISIUNEA ARTEI

Întrucât cultura consumeristă, media și informațională din prezent manipulează din ce în ce mai mult mintea umană prin atmosfere tematice, condiționare comercială și divertisment de masă, arta are misiunea de a apăra autonomia experienței individuale și de a oferi un fundament existențial pentru condiția umană. Una dintre principalele sarcini ale artei este protejarea autenticității și independenței experienței umane.

În ansamblu, contextele vieții noastre se transformă iremediabil într-un kitsch comercializat produs în masă și universal. În opinia mea, ar fi nerealist să cred că parcursul culturii noastre obsesiv materialiste ar putea fi modificat într-un viitor previzibil. Dar tocmai din cauza acestei viziuni pesimiste asupra viitorului culturilor avansate tehnologic, misiunea etică a arhitecturii și a artei este atât de importantă. Într-o lume în care, în cele din urmă, totul devine identic, nesemnificativ și fără consecințe, arta și arhitectura trebuie să fie păstrătoare ale diferențelor de înțelesuri și, în special, ale criteriilor de calitate senzorială, experiențială, ancorată în existența omului. Rămâne în responsabilitatea artistului și a arhitectului să apere misterul vieții și senzualitatea viețuirii în lume.

«Numai dacă poeții și scriitorii își stabilesc țeluri pe care nimeni altcineva nu îndrăznește să și le imagineze, literatura va continua să aibă un rol», afirmă Italo Calvino. «Marea provocare pentru literatură este să fie capabilă să țească împreună diferitele ramuri ale cunoașterii, diferitele «coduri», într-o viziune multiplă și multifațetată a lumii.»(17) În opinia mea, încrederea în viitorul arhitecturii trebuie să se bazeze pe aceeași cunoaștere a misiunii sale specifice; arhitecții trebuie să-și stabilească țeluri pe care nimeni altcineva nu știe să și le imagineze. Semnificațiile existențiale ale spațiului locuit pot fi articulate numai prin arta arhitecturii. Astfel, arhitectura continuă să aibă un rol important pentru omenire în medierea dintre lume și noi înșine și în furnizarea unui orizont de înțelegere a condiției existențiale umane.

«Încrederea mea în viitorul literaturii constă în cunoașterea faptului că există lucruri pe care doar literatura ni le poate oferi, prin mijloace

specifice acesteia»,(18) scrie Italo Calvino în «Șase propuneri pentru următorul mileniu»; și continuă (într-un alt capitol):

> «Într-o epocă în care alte mijloace, răspândite fantastic de rapid, triumfă și riscă să niveleze toată comunicarea într-o singură suprafață omogenă, funcția literaturii este să comunice între lucruri care sunt diferite, pur și simplu pentru că sunt diferite, nu prin nivelarea, ci chiar prin evidențierea diferențelor dintre ele, urmând curgerea sinuoasă a limbajului scris.»(19)

În opinia mea, misiunea arhitecturii este de a păstra diferențierile, articulările ierarhice și calitative ale spațiului existențial. În loc să participe în procesul de accelerare al experimentării lumii, arhitectura trebuie să încetinească pulsul trăirii, să oprească timpul și să apere ritmul natural lent și divers al experienței. Arhitectura trebuie să ne apere de expunere, zgomot și comunicare excesive. În sfârșit, misiunea arhitecturii este menținerea și apărarea tăcerii.

În general, arta este considerată un mijloc prin care realitatea se reflectă în obiectul artistic. Adesea, arta actuală reflectă într-un mod provocator pentru minte experiențe ale înstrăinării și angoasei, violență și inumanitate. În opinia mea, simpla reflectare și reprezentare a realității dominante nu este o misiune suficientă pentru artă. Arta nu ar trebui să crească sau să consolideze condiția mizeră a omului, ci ar trebui să o atenueze. Datoria arhitecturii și a artei este de a cerceta idealurile și noile modalități ale percepției și experienței și, astfel, de a deschide și lărgi granițele lumii noastre trăite.

Shirin Neshat, «Legătură», print hârtie fotografică și tuș, 86,4 × 130,8 cm, 1995. Ediție a 10+ 1 AP. Fotografie făcută de Kyong Park.

REFERINȚE:

1. TS Eliot, Corul din: «The Rock», [«Piatra»] (1934), în: *The Complete Poems and Plays*, [Opere complete: teatru și poezie], Faber & Faber, Londra, 1987, p. 147
2. Henry Moore, «The sculptor speaks», [«Sculptorul vorbește»], *Henry Moore On Sculpture*, [Henry Moore despre sculptură], ediție revizuită de Philip James, Editura Macdonald, Londra, 1966, p. 62
3. *Ibidem*
4. Alfred H. Barr, *Matisse: His Art and His Public*, [Matisse: arta și publicul său], 1951, citat în: *Matisse On Art*, [Matisse despre artă], Jack D. Flam (ed), E.P. Dutton, New York, 1978, p. 9
5. Tadao Ando, «The emotionally made architectural spaces of Tadao Ando», [«Arhitectura plină de emoție la Tadao Ando] (1980), citat de Kenneth Frampton în: «The work of Tadao Ando», [«Opera lui Tadao Ando»], *GA Architect 8: Tadao Ando*, A.D.A. Edita, Tokyo, 1987, p. 11
6. Gaston Bachelard, «Introducere», *The Poetics of Space*, [Poetica spațiului], Editura Beacon, Boston, Massachusetts, 1969, p. XXIX
7. Jorge Luis Borges,*This Craft of verse*, [Acest meșteșug al versului], Editura Harvard University, Cambridge, Massachusetts și Londra, 2000, p. 118
8. Moshé Feldenkrais, *Awareness Through Movement*, [Conștientizare prin mișcare], Editura Harper & Row, New York, 1977, p. 46, citat de Frank R. Wilson în: *The Hand: How Its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture*, [Mâna: cum modelează ea creierul, limbajul și cultura omului], Pantheon Books, New York, 1998, p. 242
9. Conversație privată dintre autor și Chillide în timpul unei cine, la Helsinki, în 1987
10. John Dewey, *Art As Experience*, [Arta ca experiență], Perigee Books, New York, 1980
11. Jean-Paul Sartre, «What is literature?», [«Ce este literatura?»], *Basic Writings*, [Scrieri esențiale], ediție îngrijită de Stephen Priest, Editura Routledge, London și New York, 2001, p. 264
12. Citat în Joseph Brodsky, *Less than one*, [Mai puțin decât unu], Farrar, Straus & Giroux, New York, 1997, p. 179
13. Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, [Cultură și valoare], ediție revizuită de Georg Henrik von Wright în colaborare cu Heikki Nyman, Editura Blackwell, Oxford, 1998, p. 74e
14. Milan Kundera, *Romaanin taide* [Arta romanului], Werner Soderstrom, Helsinki, 1986, p. 165 (traducere de Juhani Pallasmaa)
15. T.S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent», [«Tradiția și talentul personal»], *Selected Essays*, [Eseuri alese], Faber & Faber, Londra, 1948, pp. 14–15. «Simțul istoriei presupune perceperea trecutului nu numai ca trecut, dar și ca prezent. Simțul istoriei te obligă să scrii având nu numai generația ta în sânge, dar și sentimentul că întreaga literatură (...) are o existență simultană și alcătuiește o ordine simultană.»
16. Frank Granger, *Vitruvius on Architecture*, [Vitruvius despre arhitectură], Editurile William Heinemann, Londra și Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1955, p. 7
17. Italo Calvino, *Six Memo's for the Next Millenium*, [Lecții americane. Șase propuneri pentru următorul mileniu], Vintage Books, New York, 1993, p. 112
18. *Ibidem*
19. *Ibidem*, p. 45

Mulțumiri

Manuscrisul cărții *The Thinking Hand*, [Mâna care gândește], se bazează pe idei și formulări dezvoltate în multe dintre prelegerile mele anterioare. Aceste contexte anterioare includ: «Lived space: embodied experience and sensory thought», [«Spațiu trăit: experiența întrupată și gândirea senzorială»] (Copenhaga, 1999); «Touching the world: lived space, vision and hapticity», [«A atinge lumea: spațiu trăit, vedere și hapticitate»] (Barcelona, 2007); «Space, place, memory and imagination: the temporal dimension of existential space», [«Spațiu, loc, memorie și imaginație: dimensiunea temporală a spațiului existențial»] (Berkeley, 2007); «Artistic generosity, humility and expression: reality sense and idealization in architecture», [«Generozitate artistică, smerenie și expresie: simțul realității și idealizarea în arhitectură»] (Montreal, 2007); «Matter, hapticity and time: language of matter and material imagination», [«Materie, hapticitate și timp: limbajul materiei și imaginația materială»] (Almagro, 2007); și «Selfhood and the world: lived space, vision and hapticity», [«Sinele și lumea: spațiu trăit, vedere și hapticitate»] (Viena, 2008).

Prefața acestei cărți se bazează parțial pe temele prezentate de mine la un simpozion literar organizat de Societatea de Filosofie a Educației din Australasia în 2007, care a dezbătut problematicile întâlnite în cartea lui Marjorie O'Loughlin *Embodiment and Education: Exploring Creatural Existence*, [Întruparea și educația: explorând existența făpturii] (Springer, Dordrecht, 2006).

Mărturisesc că am devenit din ce în ce mai interesat și mai respectuos față de istoricitatea și colectivitatea straturilor de gândire. Ca o reflectare a acestei atitudini, mi-am înlocuit formulările personale ale ideilor cu citate din textele altora, ori de câte ori am întâlnit aceste idei în cărțile pe care le-am citit.

Aș dori să menționez, în special, importanța a două cărți pe care le-am citit întâmplător în timp ce adunam materiale și teme pentru acest text. M-am bazat foarte mult pe cartea lui Frank R. Wilson, *The Hand: How its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture*, [«Mâna: despre felul în care utilizarea acesteia modelează creierul, limbajul și cultura umană»], pentru fapte anatomice și neurologice. Ar trebui să reamintesc cititorului că sunt arhitect prin educația și experiența mea profesională. Cartea recentă a lui Richard Sennett, *The Craftsman*, [Meșteșugarul], a oferit un sprijin important opiniilor mele despre esența meșteșugurilor.

Vreau să le mulțumesc asistenților din biroul meu de arhitectură din Helsinki – Marita Vehman, Arja Riihimäki, Senay Getachew și Philip Tidwell – pentru ajutorul lor pe parcursul procesului de lucru la această carte.

Mulţumiri speciale îi datorez lui Helen Castle, redactor executiv la John Wiley & Sons, pentru comentariile şi sugestiile sale valoroase asupra diferitelor versiuni ale manuscrisului. Doresc să le mulţumesc şi lui Miriam Swift şi Françoise Vaslin pentru munca depusă la supravegherea redactării, designului şi tipăririi cărţii; lui Abigail Grater, pentru înţelegere şi redactare atentă; lui Caroline Ellerby, pentru toată căutarea imaginilor; lui Karen Willcox, pentru design şi lui Calver Lezama, pentru asistenţa ei generală.

Cele mai prietenoase urări,
Juhani Pallasmaa

CREDITE FOTOGRAFII:

Autorul și editorul sunt recunoscători persoanelor care și-au dat acordul pentru materialele reproduse în această carte.

p 8 © Matteo Zambelli; p 11 © Gjon Mili/Getty Images; p 14 © Álvaro Siza Office; p 16 © Ralph Morse/Getty Images; p 19 © John Swope Collection/CORBIS; p 26 © British Museum, London, UK/ The Bridgeman Art Library; p 28 © Michel Boutefeu/Getty Images; p 29 © Michel Tcherevkoff; p 30 © Hélène ADANT/RAPHO/Eyedea; p 32 © Photo Scala, Florence/ Musee d.Orsay, Paris; p 33 © Harold & Esther Edgerton Foundation, 2009 courtesy of Palm Press, Inc; p 34 From Werner Spalteholz, *Hand Atlas of Human Anatomy*, 1923); p 36 © The Art Archive/CORBIS; p 38 © Rick, Gayle/CORBIS; p 39 © The Gallery Collection/CORBIS; p 41 © gta archives/ETH Zurich: bequest of Sigfried Giedion; pp 43, 171 © FLC/ADAGP, Paris and DACS, London 2008; p 44 © Private Collection, The Stapleton Collection/The Bridgeman Art Library; pp 45, 176 © Courtesy of the artist and Gladstone Gallery; p 47 © Private Collection/The Bridgeman Art Library; pp 52, 64, 65, 70, 73, 87, 88 © Rauno Träskelin; p 54 © Photo Martti Ounamo. Courtesy of Design Museum, Helsinki; p 55 Photo Nakamato Noritoyo (Source: Japan Design: The Four Seasons in Design, edited by Tanaka Ikko and Koike Kazuko. Chronicle Books, San Francisco, 1984); p 57 © helley D Spray/CORBIS; p 58 © Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos; p 61 © DIGITAL IMAGE 2008. The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence; p 63 © Collection of Tapio WirkkalaRut Bryk Foundation, photo Pirjo Honkasalo; p 66 © Collection of Tapio Wirkkala Rut Bryk Foundation, photo Matti Ounamo; p 67 Courtesy of the Kroller Muller Museum; p 68 © Balthazar Korab Photography Ltd; pp 69, 83 © Museum of Finnish Architecture/photos Heikki Havas; p 71 © Dominic Roberts; p 74 © MacKay-Lyons Sweetapple Architects, photo Kara Pegg; p 75 © Renzo Piano Building Workshop; p 76 © Renzo Piano Building Workshop, photo Fregoso & Basalto; pp 80, 84 © Alvar Aalto Museum; p 82 © David Pye/Crafts Council; p 85 © Alvar Aalto Museum, photo Gustaf Welin; p 89 © Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas; p 91 © Mark West; p 94 © Pushkin Museum, Moscow, Russia/Giraudon/The Bridgeman Art Library; p 96 © The Iveagh Bequest, Kenwood House, London, UK/The Bridgeman Art Library; p 97 © Musee Marmottan, Paris, France/Giraudon/The Bridgeman Art Library; p 102 © M.C. Escher.s .Drawing Hands. © 2008 The M.C. Escher Company-Holland. All rights reserved. www.mcescher.com; p 104 © Photo Scala, Florence/HIP/Oxford Science Archive; p 106 © Musee des Beaux-Arts, Tournai, Belgium/Giraudon/The Bridgeman Art Library; p 107 © Severi Blomstedt; p 111 © Museum of Finnish Architecture/photographer Jussi Tiainen; pp 115, 131 © Ezra Stoller/ESTO; pp 117, 122 © Juhani Pallasmaa; p 123 © From Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*, Paladin (St Albans, Hertfordshire), 1973; p 125 © Juhana Blomstedt; p 126 © Philip Tidwell; p 142 © Tay Rees/Getty Images; p 146 © Moderna Museet, Stockholm; p 152 © DACS 2008; p 157 © Andrey A Tarkovsky; p 160 © 1992. Photo Scala, Florence. courtesy of the Ministeo Beni e Att. Culturali; p 164 © 2008 Photo. The Philadelphia Museum of Art/Art Resource/ Scala, Florence; p 166 © Reproduced by permission of the Henry Moore Foundation; p 168 © Tadao Ando, Koshino House, 1981; p 173 © Andy Goldsworthy